C107863

文物参攷資料

一九五七年　第七期

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

目　录

一九五七年第七期（总第83号）

明辨是非，正确估价　对八年来文物工作、博物館事業的認識和意見

談漆器……沈福文 (1)
談犀皮漆器……袁荃猷 (5)
明清漆器和元代雕漆……李鴻庆 (7)
揚州名漆工卢葵生和他的一些作品……王世襄　袁荃猷 (9)
髹飾录——我国現存唯一的漆工专著……王世襄 (14)
长沙楚墓出土的漆器……吳銘生 (18)
揚州鳳凰河汉代木槨墓出土的漆器……苏北治淮文物工作組 (20)
王建墓漆器的几片銀飾件……楊有潤 (24)
談杭州老和山宋墓出土的漆器……蔣纘初 (28)
記安徽省博物館所藏的元張成造剔犀漆盒……王世襄 (32)
漆器工艺技术資料簡要……沈福文 (33)
試談长沙出土战国漆器工艺圖案……徐則林 (41)
漫談古漆器的处理……王志敏 (45)
我們处理出土漆器的經驗……郑郁文　茹士安 (48)
清理漆器的体会……屠思华 (49)
战国漆器花紋与战国繪画……楊宗荣 (50)
漆林識小录……史树青 (55)
要多注意保护甘肃出土的古代漆器……刘　敏 (49)
朱桂辛先生所編漆書即将出版……王世襄 (19)
酈县李家村銅器考……李学勤 (58)
关于"保存什么，如何保存"的爭論……陈　生 (59)
对"在长春伊通河畔的田野考古調查"一些問題的商榷……荆三林 (62)
克里孟古城应即古雁門遺址……岑仲勉 (61)
談談博物館如何更多的为科学研究服务……張友民 (64)
"有关地志博物館的兩个問題"讀后……譚維四 (65)
对因地、因館制宜方針的一点体会……和　平 (68)
談地志博物館历史陈列中的几个問題……韓紹詩 (71)
博物館的文物編目工作与文物研究……陈　娥 (73)
关于地志博物館的几点杂談……于鴻志 (70)
文物工作报导（二十五則）……(74)

讀者·作者·編者
讀"晋南五县古代人类文化遺址初步調查簡报"后的意見
对博物館征集英雄、模范奖章奖状的管見
我們的作法和意見

封面：**河南信陽长台关战国墓出土漆耳杯**

C107863

明辨是非　正确估价

对于八年来文物工作和博物館工作的估价

本刊評論員

在整風运动中，文化部、文物局召开了文物工作、博物館工作的座談会，前后共达十六次（本刊上期所載仅是其中的一次），發言者在一百人次以上，意見数百条，紀录已整理的达数万言。这些意見，加上平素听到或收到的意見，其中絕大多数是眞正愛护文物工作、博物館工作而提出正确的評价、严肅的批評和建議；文物局对这些宝貴的意見，已組織了"边整边改"小組，認眞的整理、研究，分别先后緩急来改进这方面的工作，有些已經在改进之中。此后还将繼續欢迎这些意見，以使今后少犯錯誤，更好的工作。

我們在过去的八年工作中，是存在着錯誤和缺点的，我們絕不"諱疾忌医"；相反的，是欢迎揭露这些錯誤、缺点，来帮助我們改进工作。我們也有勇气和决心正視它，并大力的克服它。

但是应該指出，在所收集到的意見中，有一部份意見是不正确的，錯誤的，有害的。他們是以資产阶級的思想、观点来看問題的；他們对于馬列主义的学習，認为可有可無，認为与業务無关，甚至目为教条；他們对于社会主义大革命，社会主义大建設，这种偉大变革、新形势、新时代，有着較大的距离和抵触；他們对于党的領导，对于民主集中制缺乏正确的認識，常常以封建时代的"君子""士大夫自居，以資产阶級的所謂"民主""自由"为响往。他們对于国家工業化、农業集体化需要积累資金，增产节約，勤俭办事業，視为与己無关，而强調本身的"条件"；他們还不能把个人利益如何与国家利益和需要很好的結合，而是想要国家、社会服从他个人的利益；他們对于社会主义国家的一些先进經驗，还存在着很大怀疑，并且目为教条，而对資本主义国家的一些落后的东西，却極为欣賞；对于科学研究，不願結合本单位的業务，而是要从个人的兴趣和利益出發；整体計划，毫無兴趣，个人打算，十分用心；——所有这一些不正确的思想、观点，不但阻碍了他們个人的进步，而且影响了事業的發展。这是需要像毛主席所指出的："知識份子必須繼續的改造自己，逐步的抛弃資产阶級的世界观而树立無产阶級的、共产主义的世界观。世界观的改变是一个根本的轉变，現在多数知識份子还不能說已經完成了这个轉变。"（見"关于正确处理人民內部矛盾的問題"）

此外我們听到的还有極少数的右派份子的恶毒的攻击，他們把八年来的文物工作、博物館工作，說成漆黑一团，对于文物工作認为"只有破坏，沒有保护"，"破坏文物，都是共产党員干的"，說共产党不重視祖国文化，而他們却自封为"中国文化的保护者"。

右派份子把博物館事業八年来的改造和建設全盘否定，認为一無是处；認为文化部不能領导博物館，更不能領导博物館的科学工作，"外行不能領导內行"，博物館面临"危机"，"博物館是文化部后娘的孤兒"等等濫言。

究竟在共产党和人民政府的領导下，八年来文物工作和博物館工作是怎样呢？是否是只有破坏，沒有保护呢？是否是党和政府不能領导博物館事業呢？我們要以以下的事实来回答这个問題。

从文物保护工作来看，我們不能不回顧一下近百年来的历史，尤其是近三十年的历史。在帝国主义者侵略中国的年代里，在封建主义、官僚資本主义統治中国的年代里，我国历史文化遺产遭到空前的浩劫。以古代文化遺址、墓葬来說，絕大部分被帝国主义者勾結奸商，大肆盜掘，反动政府不但不加阻止，反而勾結在一起給予各种方便，几乎全部的出土物都被巧取豪夺而去。現在我們清理洛陽、长沙、西安各地的墓葬，其中百分之八、九十都是被盜掘过的，就可以証明。洛陽一带剩下几千方墓志，也可以証明至少有数以万計的墓葬被盜掘，其中重要文物劫运而去，剩下的墓志外国人不要才被留下；

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

帝国主义份子，一面借考古为名搞間諜工作；一面就把許多历史文化宝藏，任情搜刮，任意破坏。我国重要的彩陶、銅器、竹簡，繪書、漆器、瓷器、玉器，在过去的年代，中国人看都看不到就到了外国。尤其是美国，那里博物館中那么多的中国精美的藏品是那里来的？就是这样無耻取得的。而且他們还恬不知耻的說"以后研究中国文化艺术，要到美国来研究了。"

以中国古代石窟艺术、古建筑来說，凡是到过云崗、龙門、天龙山的人，看到那种肆無忌憚的破坏，沒有不憤慨万分的。天龙山的北朝造象除了大石佛無法搬走以外，其余几乎全部破坏無遺，美国哈佛大学博物館中所藏的这批石雕就是賊証；龙門的偉大的雕刻，可以打掉的全部打掉，最好的北魏时代的雕刻"帝后礼佛圖"全部打碎运走，現存在美国紐約市艺术博物館及堪城納尔逊艺术館中（紐約市博物館东方部主任艾·頗理斯特無耻的說："美国的博物館拯救了这偉大艺术品的慘劫"）。云崗石佛也是同样的遭遇。陝西的唐太宗陵前著名石雕"昭陵六駿"，美国打算全部搬走，后来經过人民反对，才只搶走了其中最好的两个，現在美国費城博物館。

美国的"石油大王"洛克菲勒搬走了前綏远省的一座整个喇嘛寺庙；北京的智化寺的明初彩繪藻井木作，全部为美国干城博物館搬走；敦煌唐初壁画"張騫使西域圖"以及其他盛唐壁画为美国用胶布粘去二十六方，并盜走盛唐最优美的彩塑观音像等数尊。第二次又来打算大批的粘壁画，被人民起来把这批美国强盜赶走了。

以銅器来說，重要的大件銅器在美国的至少在一千件以上。

以圖書字画来說，数以万計的字画被弄到美国，其中关系中国繪画史的重要作品至少在五百幀以上；圖書仅就美国国会圖書館而言，搜罗了我国各省各县各海口的志書就达四、五千种，有大批人馬在从中摘取供侵略的資料；其他古善本書籍至少在美国六个圖館中就是三、四千种以上。此外，我們还有最珍貴的一批善本書籍計一千零二箱（二千七百五十五种）和居延汉簡一万余片，被媚外份子寄存在美国国会圖書館，至今未能取回。

从随手摘来的一些例証，就可以看到在解放前的中国，我們最宝貴的大批的历史文化遺产被帝国主义者勾結反动統治者和奸商敗类、破坏、搜刮、搶劫、盜运遭到如何巨大的損失！

中国自有史以来，仅从文物的角度来看，还有比这一段遭受破坏更严重的嗎？稍有爱国主义思想的人們談起这些慘痛的遭遇，沒有不切齿痛恨的。

这种情况的停止，是只有中国共产党領导中国人民推倒了压在身上的三座大山——帝国主义、封建主义、官僚資本主义以后才根本轉变了的。

事实上，远在抗日战爭的时候，党和解放区政府为了保存山西赵城的金代刻經，曾牺牲了几位战士的性命把它保护下来；在解放战爭期間，在关內最初解放济南这样大城市的时候，党就組織了五十人的一支文物接管队伍，随着軍队进城接管和保护文物、圖書。此后吸取了这个經驗，陆續在各地建立了文物保管委員会；在一九四八年底准备接管北京的时候，在軍事接管委員会的文化接管委員会中，就設立了文物部，北京解放之前，党中央負責同志就傳达了党中央的指示：北京一定要解放，但是北京城內的古建筑不能遭到損失。并特别派人到清华园找到梁思成先生，把北京城中的古代建筑的位置在地圖上作出标志。

在一九四九年四、五月間，大軍解放江、浙城市的时候，周恩来同志就曾命令解放軍在解放吳兴、宁波的时候，确保刘氏嘉業堂和范氏天一閣的藏書。至今这两处藏書仍是完好的保存在当地。

历史上曾經有过这样的党、政府、軍队，如此的重視祖国历史文化遺产嗎？

一九四九年解放北京之后不久，华北政府即頒布了"禁止文物出口"的法令，从而結束了近百年来文物被大量盜运出口的浩劫。

到中央人民政府成立以后，前政务院及国务院就頒布了一系列的法令、办法，如：

1."禁止珍貴文物圖書出口暫行办法"一九五〇年五月二十四日政文董字第一二号。

2."为規定古迹、珍貴文物、圖書及稀有生物保护办法，并頒發古文化遺址及古墓葬之調查發掘暫行办法"一九五〇年五月二十四日政文董字第十三号。

3."为征集革命文物令"一九五〇年六月十六日政文董字第二十四号。

4."关于保护古文物建筑的指示"一九五〇年七月六日政文董字第三十五号。

5."內务部、文化部关于管理名胜古迹职权分工的規定"及"关于地方文物名胜古迹的保护管理办法"（附：地方文物管理委員会暫行組織通則）一九五一年五月七日文秘物字第七十八号。

6."关于在基本建設中保护历史及革命文物的指示"一九五三年十月十二日政文習字二十四号。

7.国务院"关于在农業生产建設中保护文物的通知"一九五六年四月二日国二文習字第六号。

这一系列的保护文物法令，加上各地方根据这

些法令又作了許多指示通知，結束了帝国主义者的劫夺，防止了人为的破坏，从而把我国历史文化遺产革命遺迹、遺物認眞的保护起来。这正如国务院指示中所說，这些文物"是对我国历史和文化进行科学研究最宝貴的資料，也是向广大人民进行爱国主义教育最有力的实物例証。"我們将从其中吸取精华，繼承优良傳統，来創造社会主义的民族的新文化。

在組織机构方面，中央人民政府文化部內設立了文物管理局，是专門管理和保护全国文物的行政机构，执行和貫徹政府發布的有关文物保护的政策、法令，并且扩大和發展了老解放区文物保护的管理經驗，在各省、自治、区市成立了文物管理委員会，吸收了很多对文物具有专門知識的专家們从事調查、保护、收集、發掘等工作。对全国范圍內一些最重要的文物建筑，例如敦煌、云崗、龙門、麦积山的石窟，山西省五台山的唐代建筑佛光寺和曲阜孔庙等古代建筑設立了保管所，专門对这些具有高度历史、艺术价值的文物建筑进行保护。此外，从一九五二年至五五年的四年間，与中国科学院考古研究所、北京大学历史系前后联合举办了四屆考古工作人員訓練班，抽調各地区在职的文物工作人員共三四一人进行了学習。就在这样的基础上，七年来一共清理發掘了古代文化遺址一六五处，总計五万六千平方米，重点發掘了古葬墓二七、一八七座。已發掘了的古文化遺址、墓葬包括有旧石器、新石器、殷、周一直到宋、元、明、清等各个时代。据一九五六年底的統計，一共获得文物三六二、〇二六件，出土的一百几十万片陶片还不在內。比較重要的發掘报告、簡报、簡訊，有一部份已經發表在"考古学报"、"考古通訊"、"文物参考資料"上或已印成了专書。修繕了古代建筑一二四处，其中重要的有隋代李春造的赵州大石桥（安济桥）、正定隆兴寺的金代建筑轉輪藏、曲阜孔庙、北京故宫建筑群等等，此外对一般的古代建筑也进行了修葺、补漏等經常保养工作。

流散文物的收集保护工作，仅仅是文物局，七年来收集到的文物、圖書已达一五五、九六八件（册），这里面包括了古代繪画、銅器、玉器、瓷器、善本書籍以及有关革命紀念文物等各个方面。这些文物，圖書的主要来源是收購和捐献。在收集的古代繪画当中，有以前为溥仪携带出宫而后来流散在东北地区的一部份隋、唐、宋、元著名画家的代表作品以及吳兴龐萊臣虛斋名画录里所著录的精品。这些繪画現在已經作为故宫博物院繪画館的主要陈列品了。在圖書方面收購的有在土改时期里完整保存下来的常熟瞿氏鉄琴銅劍楼的全部藏書和已經被运到香港的祁陽陈氏的全部宋元善本圖書。捐贈中有周叔弢、潘世滋、刘少山、邢之襄等全部善本藏書。这些收集到的著名藏書家以及其他藏書家多年累积的宋、元、明刊本和抄校善本，大大地充实和丰富了北京圖書館的貯藏。从善本書的角度来說，北京圖書館自建館至解放前的三十八年中，所收集善本書籍共一万一千零二十九种，八万七千二百六十五册。在解放后的七年中，新收进了一万零二百四十三种，七万八千三百七十册，在种类册数上較过去增加一倍。此外在上海、天津、济南、重庆等大城市里收集到的文物圖書数量也是巨大的。上海市解放后成立了一个博物館和一个圖書館，其全部藏品跟善本書籍，更是从無到有一点一滴地收集起来的。目前文物工作的情况：一九五七年全国現有文物管理委員会或文物工作組二十五个，保管所三十四个，敦煌文物研究所、古代建筑修整所各一。此外上海还設有一个文物倉庫，它是从事在廢銅、廢鉄、廢紙中拣选有保存价值的文物的一个专門机构。全国文物工作人員共七百五十余人。目前最主要的工作是执行貫徹国务院發布的"关于在基本建設工程中保护历史及革命文物的指示"和"关于在农業生产建設中保护文物的通知"。根据指示的精神，全国地区正进行文物普查，經过初步普查后，除了西藏地区以外，已經由各省、自治区、市批准公布的第一批文物保护单位已有六、七二六处。这些公布的保护单位中包括有革命遺迹、古文化遺址、古墓葬、古建筑、石刻等等。必須說明：文物普查工作，就目前来說，虽然已經公布了第一批保护名单，它究竟是一个新的工作，由于我国疆域的辽闊广大，地上下所遺留的历史文化遺产極为丰富，工作人員的数量少，开展的时間还不长，經驗不够，因此全国范圍內極大部份地区还沒有来得及进行初步复查，被漏掉的文物还是很多的。这是一个根本性的工作，通过普查、复查，把全国地上地下的文物發現出来，分别等級由中央及省自治区、市予以公布，置于国家法令保护之內，然后才有可能进一步做好保护管理工作。完成这样一桩繁重的工作是需要一定时間的，我們預計初步完成这一工作需要三、五年的时間。完成以后，那时应当列为保护单位的总数一定比目前已經知道的将要多出若干倍。

其次是考古發掘工作，目前我們的考古工作干部正在配合着經济建設工程紧張地进行考古發掘工作，并且获得巨了大的成績。

总的說来：自从中华人民共和国建立以来，八年中党和政府是重視这項工作的，从頒布法令到設

立机构，訓練干部，具体的进行了各項管理工作；更由于全国广大群众的爱护支持，各地工作人員辛苦努力，因此才能取得上述的成績。但是我們絕不認为这样就可以驕傲自滿，我們在工作中还存在着不少的錯誤和缺点，文物还在照顧不到的地方遭受損失和破坏，我們的宣傳工作作得十分不够，我們面对着这样辽闊的祖国疆域，上下五千年的丰富的文化遺产，深感責任重大，我們極盼望广大群众的帮助，各方面的有力支持，眞正爱护文物工作人士的批評和建議，使我們更好的来完成党和政府交給我們这項光荣的任务。

至于右派分子的無耻讕言，說我們党和政府对于文物只是破坏，沒有保护，在上述鉄的事实面前，只有暴露他們的造謠誣蔑、别有用心罢了。他們惟恐天下不乱，并設想在大乱之后，而由他們"收拾殘局"。对于文物事業，他們也提出来另組織中央文物监察机构，农工民主党北京市委員会召开了文化、艺术界座談会，并約了文物界人士参加，企圖点火、放炮，可見他們陰謀活动是無孔不入的，他們妄想所謂"收拾殘局"的时候，文物这个"殘局"，他們也不放过的。——可是我們可以肯定的說，右派分子这种梦想，永远不会实現的，中国人民也絕不会讓他們的陰謀实現；爱护文物的同志和广大人民，也永不会讓他們这班亲美崇美的右派分子，把祖国的历史文化遺产再拖回八年前反动統治时期帝国主义者侵略时期殘酷破坏、搶夺偷盜、为所欲为的命运里去。

从博物館的事業来說，在解放全中国以后，文化部接管了二十一个博物館，基本上不外两种类型：一类是中国自办的，反动政府把它作为点綴品而存在的博物館，他們根本不予重視，虽然有着一些願为博物館尽力的工作人員，而处在这种情况之下，無能为力，因此在陈列上，只是一个文物陈列所，有些还只是一个破烂的古董摊，它是为少数人服务的；反动政府所給他們的經費是少得出奇的。房屋只有現在的一半大，館长等人办公的屋子，蛛网塵封，荒凉破敗，連一盞电灯都沒有。两廡現在的陈列室，那时是为軍队、被服倉庫等七、八个单位占着，里里外外，烂鉄絲网、烂电綫拉得一塌糊塗，更危險的是午門以及太庙几个門洞堆着大批的炮彈、炸藥、汽油，一旦出事，故宫、太庙，包括午門、端門、天安門一带，都将成为灰烬。——这就是一九四九年北京剛剛解放时历史博物館的情况，其余的例子我們也不必再多举了。

再一种类型的博物館，就是帝国主义者在华文化侵略机关办的所謂"博物館"，它是为侵略服务的，既可以打着博物館的招牌去各地作間諜工作，又可以借此收罗文物，更可以通过所謂"陈列"，来麻醉中国人民，把中国表現为不可救藥的、極端落后的、未开化的野蛮民族；而把他們的資本主义国家表現为極端"进步"，極端"美好"，連皮膚的顏色都是高人一等的。——总之，其目的使中国人看了这样的"博物館"灰心丧气，老老实实的供他們奴役。

文化部接管了基本上屬于这两种类型的博物館，就进行了一系列改造工作：对于旧有的博物館，逐步确定其性質、方針、任务；改变組織机构，整理和补充藏品，改換陈列，增加群众工作。修整陈列室和改善了設备，增添了人員和經費。——經过种种改革，博物館已經不是解放前的冷清清的庙堂，而是吸引着广大群众們在这里受到爱国主义、社会主义、国际主义教育的場所。

除了改造旧館以外，在全国各地建立了許多新型的博物館，其中如各省、自治区市的地志博物館，是表現这一地区的"自然富源"、"历史發展"、"社会主义建設"的博物館；又在南昌、瑞金、延安等地建立了革命紀念館和成都"杜甫草堂"、紹兴"魯迅故居"等历史人物或事件的紀念館。

八年来从解放时的二十一个館，到現在已發展了各种类型的博物館共七十三所。其中专門性博物館有十九所，包括了历史、革命史、文化艺术、自然、資源、海产等专門性質的博物館；地志博物館目前除了西藏以外，其他各省、自治区、市都有了这种类型的博物館，計达三十一所；各种紀念館有二十三所。

八年来据不完全的統計全国博物館入藏的文物計有一百五十万号，連同原有的藏品計达三百五十万号。

观众据一九五六年底全国不完全的材料統計，已达一千万人次以上。

去年召开了全国博物館工作会議，更加明确了新中国的博物館是具备"科学研究""文化教育""物質文化和精神文化以及自然标本的主要收藏室"的三重性質的机构；它的任务是"为广大人民群众服务，为科学研究服务"。

今年又召开了全国紀念性博物館的座談会，明确了紀念性博物館的性質、方針、任务以及一些具体的作法。

在地志博物館一方面，文化部为了培养典型，取得經驗，自一九五四年起在山东省党委、省人民委員会的大力領导下，調集了全国十一館的干部同山东省館在一起首先完成了山东省地志博物館的籌

党和政府是怎样保护文物的？

——在第一届全国人民代表大会第四次会議上的發言——

文化部副部长　郑振鐸

各位代表們：

我完全同意周恩来总理的报告和李、薄副总理、董必武院长、張鼎丞檢察长、彭眞副委員长、烏兰夫副总理的报告。

我現在就我所比較熟悉的保护文物工作，作一个报告，証明党和政府是怎样关心于保护地上、地下的古代文物和革命文物以及圖書資料的。

有好些右派分子老是若諷若謎的說，党和政府是不保护古代文物的，圖書資料是从不加以收集和整理的，古代建筑是听任其塌倒而不加以修整的，甚至說，解放八年来，党和政府对于文物“只有破坏，沒有保护”。我对于这些讕言謊語，不能不表示万分的憤怒！如果不是别有用心，戴着古代文物的保护者的面具来进行反党、反社会主义的活动，他們是决不会这样睜着眼睛說瞎話的。

各位代表們是十分关心圖書文物的保护工作的。讓我們回想起解放前的那个黑暗时代，那个帝国主义者們勾結了反动統治者怎样地把祖国的最宝貴的文物盜运出口的辛酸时代吧。到过洛陽龙門的人們都会憤怒的控訴帝国主义者把宾陽洞里最精美的北魏时代的两大幅帝后礼佛圖的浮雕鑿了下来，盜运到美国去的可鄙可恨的事实。看見一具甜蜜地微笑着的佛头，就会用斧头砍了下来，甚至連一只雕鎪得十分秀丽的手，也沒有放过了它。許多帝国主义者的博物館里，私人收藏家里，所陈列着的三代鼎彝、玉器，秦、汉磚瓦，銅鏡，南北朝造像，隋唐泥俑和三彩器皿，唐、宋、元、明以来的最精美的繪画；瓷器、家具、裝飾品等等，甚至整座的古建筑，那一件不是明目張胆地被盜运出去的！至于圖書資料則偷漏出去的更多了。各省、市的地方志和家譜，在美国国会圖書館收藏得最多。他們为什么要收集中国的这些第一手的原始的資源材料？近代史的資料，他們也罗致得尽可能地多。这些难道不是别有用心，而只是文献資料的收集么？有一个美国人曾經大言道：“再过若干年，要研究中国学問的人恐怕非到美国来不可了。”

但他們的幻想并不曾实現，也永远不会实現了！从一九四九年全国解放以来，党和政府就十分重視古代的和革命的文物和圖書館資料的保护工作。（远在一九四九年之前，在抗日战爭的最艰苦的年代里，八路軍就曾以血和汗搶救了四千多卷的金代刻本的赵城藏出来。山东省解放后，就立即成立了好几处的文物保管委員会）。在中央文化部，成立了文物局，作为負責保护文物的专門机构，在各省、市成立了文物管理委員会，在重点地区，成立了文物工作队和若干研究所（敦煌文物研究所）、保

备工作。开館以后一年多的时間就吸引了观众二十万人。

所有以上的一些成績，都是由于党和政府重視这項事業，并加以領导支持的結果。——这項事業短短八年間所获得的發展，是中国历史上从来沒有的，它是客观存在的，也是全国絕大多数的博物館工作者所辛勤劳动的結果，也是这次整風中絕大多数同志所承認的事实。当然这些眞正帮助党整風的同志，也提出了許多严正的批評和建議，我們十分欢迎这些宝貴的意見，我們从来就認为批評錯誤、缺点是改进工作的动力；我們更認識到社会主义的新型博物館事業，是在不断改进中才能得到發展，才能更好的为广大人民服务，为科学研究服务。我們不能按照資本主义国家的博物館以掠夺品为炫耀，以一成不变为少数人服务为“可师之道”，我們一定要学習社会主义国家的先进經驗，尤其是苏联的經驗，結合我国具体情况来發展我国的博物館事業。

至于右派份子，把博物館事業八年来的成就說成一無是处；把党和政府对博物館事業的領导認为可以讓位，認为“外行不能領导內行”，“党不能領导科学工作”，种种荒謬言論和陰謀活动，必需予以駁斥和反击。我們相信广大的博物館工作者，会起来予以駁斥和反击的。

全国的文物工作者、博物館工作者在党和政府的領导下，在反击右派，在肅清資产阶級思想的战斗中，我們更加亲密的团結起来，携手前进！

管所等。政务院公布了好几件有关保护文物的法令和决定，根絕了帝国主义者們盜运我国珍貴文物和圖書資料出口的道路。从这个时代开始，我們的科学家們和艺术家們才有机会能够看到过去所从来沒有机会看到的祖国許多出土的和收集的重要文物和圖書資料。

这八年来，随着社会主义改造和社会主义建設，我們的文物工作也有空前的發展。首先是培养干部問題。中国科学院考古研究所，在解放初期，全所只有三十七人，現在已經發展到将近八倍，即二百九十二人。从一九五二年起到一九五五年止，每年都举办一次考古工作人員訓練班，抽調各省、市若干干部参加学習，一共訓練了三百四十一人。一九五六年后，若干省、市（包括新疆維吾尔自治区）也都举办了考古人員訓練班或考古人員講習会。这就保証了考古發掘工作的質量的不断提高。配合了国家大規模的工業建設和农業生产建設，这些考古工作人員，清理了古文化遺址一百六十五处，古墓葬二万七千一百八十七座，获得了除数以百万計的陶片以外的文物三十六万二千零二十六件。这些古文化遺址和古墓葬有許多是十分重要的。像山西襄汾县的丁村和曲沃县的里村西沟两处的旧石器遺址；陝西西安半坡村的新石器时代遺址（現已成为一个新石器时代的博物館）；三門峽水庫范圍內發現的西周虢太子墓；河南信陽發現的楚国木槨墓（出土漆器、木器近三百件，銅器近二百件，竹簡一百二十多根）；西安、澧西的西周遺址發現的車馬坑；云南晋宁發現的汉代銅器、金器等等，一时也举之不尽。在过去，那些發現的文物，都会流散到帝国主义的国家里的，但如今是完整地、妥善地为我們所保护、保存，并加以整理，予以研究。中国的科学家們、艺术家們是万分兴奋地听到这些重大消息，并且能够很快地就看到这些出土物的。这不是一个空前的考古工作的大时代么？如果沒有党和政府的領导是决不会在短时間內有那末大的成績的。

关于保护古代建筑和革命紀念建筑方面，党和政府也用了很大的力量，做了很多的工作。这是一个艰巨而費用浩大的事業，但党和政府从来沒有在困难面前低过头。在精打細算，不浪費、不鋪張的方針下，八年来基本上保护了古代重要的寺庙、宫殿、城墙、桥梁、石闕、磚塔、木塔等。像长城，山西五台寺的唐代建筑南禪寺和佛光寺，河北赵州的大石桥，河北正定的隆兴寺，曲阜的孔庙、孔林，北京的故宫，苏州的好些园林，南京和其他地方的太平天国遺址等等，不仅予以坚决的保护，妥善的保管，而且加以必要的修繕。全国范圍內，由中央主持或設計的古建筑共有一百二十四处。瑞金、上海、延安等地的革命紀念建筑物，也都已予以保护和修繕。

关于流傳有自，散失在全国各地的文物、圖書、資料等，党和政府也用了很大的力量在收集、在整理。单是中央文化部所收集到的珍貴的圖書、繪画、銅器、瓷器等等就有十五万五千九百六十八件。在上海在收集到的圖書文物的基础上，成立了几个規模很大的圖書館和一个陈列品十分灿烂可观的大博物館。其他地区的圖書館、博物館，在八年来也都大大地充实起来了。北京圖書館在八年来所收集的善本圖書，就比解放前三十八年的总和超过了一倍多！解放时，北京圖書館全部藏書只有一百万册左右，現在，已經有四百五十万册了！

为了进一步做好文物保护工作，文化部在一九五六年就通知各地文化部門，从事于文物普查工作。这个工作，动員并組織了各地区的社会力量。在今年这个时候，就有了一个初步的結果。除西藏地区外，全国各省、市所調查并經省、市人民委員会公布的文物保护单位，共为六千七百二十六个，每一个保护单位，都包含有几个或几十个或几百个乃至上万个項目。像在曲阜孔庙这一个"保护单位"項下，就至少包含着二三百个的历代碑碣、汉画象石、汉石人、明清建筑群；还有数以万計的明清档案和衣服及其他日用品等等。

这样的保护工作，有計划、有組織、有方向地大力地进行着，不仅是过去时代所不曾梦想过的，而且也是任何帝国主义或資本主义国家所不能够实現的。这些活生生的事实。摆在面前，完全足以打垮右派分子所謂"只有破坏，沒有保护"的謊言謊語！

当然，在那末地域广大、工作繁复、人力不足的情况下，若干錯誤和缺点是难于避免的。像在考古發掘工作方面，質量是还不够理想；在保护古建筑方面，还有些不够細致的地方等等。但我們欢迎一切善意的积極的批評和建議。例如，有好些人提出的关于圖書的积压和整理問題，我們就想立即进行扫清积压現象，尽快地編目公开，供給专家們的应用。对这些工作我們是要随时檢查，随时加以糾正的。同时，在某些地方，个别領导同志，一部分干部和群众，对文物發掘和保护工作的重大意义还認識不足。这是我們工作的缺点。我們应当繼續宣傳党和政府保护文物的政策，更好地做好保护和整理文物的工作，使它对我国科学研究工作的發展和对广大人民群众的教育，發揮出更大的作用。

用事实揭穿右派謊言

中国科学院考古研究所副所长　夏　鼐

这次右派分子利用整風运动的机会，打着帮助党整風的旗帜，“挂羊头卖狗肉”，乘机向党进攻，反对社会主义、反对党的領导。最近大批材料的揭露，已經使他們原形畢現，我現在只就有关科学工作問題来談几句話。

右派分子利用有些知識分子向来忽視政治的这一缺点，故意歪曲事实，想挑撥党和科学家的关系，以便混水摸魚，篡夺科学工作的領导权。他們一方面抹煞了解放以来科学工作的發展和成就，另一方面装腔做势，提出“保护科学家”的口号。我是一个考古工作者，我从亲身的經历中可以提出鉄一般的事实来揭穿他們的謊話。解放以后，我国考古工作得到了空前的飞躍發展。从前是“屈指可数”的寥寥几个考古工作者，現已长成为四五百人的大队伍，而且仍感覚到人力不够。各处的考古調查發掘工作的領队人，差不多都是解放以后才投身于田野考古的青年科学家。这些新生力量是在社会主义的田地上培养出来的。从前要十多年（1936—48）才漏出四本“考古学报”，現在我們可以每年漏出四本，而且还有余力漏出“考古通訊”和“文物参考資料”二种刊物。从前每期只印三百本到五百本，还长期积压。現在每期二千六百本到二千八百本，出版后沒有几天便脫銷。从前發掘工作費和印刷費，都要自己籌划，到处叩头，仍不一定能获得分文支援。現今党和政府的大力支持，撥来大量經費，使我們不必为这事操心了。这样，便使我們在几年以內，获得了超过以前几十年的成績。

右派分子以为党不能領导科学。他們說：解放后科学工作“停滯”或“倒退”了，科学家受到“威胁”需要“保护”了，以求取得科学家的同情。然后，他們主張不要科学規划，不要統一的学术領导，不要“火車头”。就考古工作而言，我們所需要的，是加强領导，而不是减弱領导。我們曾經因为計划性不强，統一領导不够，給工作带来了不少的損失。右派分子陰謀篡夺党的領导，首先爭取“分散地”独霸一方，然后更进一步夺取科学工作的整个領导权。我們必須徹底粉碎他們的陰謀。

科学工作者要积極投入反右派斗爭中，要对他們繼續加以批判和揭露，乘胜逐北，以求取得全面的胜利。并且要在斗爭中鍛炼自己，进一步提高自己的政治水平，团結在党的周圍向科学进軍。

以历史博物館的今昔实况对比来粉碎右派無耻的讒言

北京历史博物館副館长　韓寿萱

自党中央提出整風的指示以来，全国各級党組織都認眞地响应这一号召，以虛怀若谷、傾听意見的精神举行了各种座談会，并根据各方面提出的意見，边整边改，使全国范圍內的工作提高，出現了一种新气象、新作風，这是空前的盛事。但正当全国人民欢欣鼓舞之际，一小撮右派分子利用机会，有綱領、有計划、有策略地向党进行了猖狂进攻。他們策划于密室，点火于基層，捏造事实，污蔑攻击，目的在使天下大乱，以期乘机篡夺政权，使資本主义在中国复辟。为了达到这个目的，他們向各方面进行了活动。在博物館事業方面，他們别有用心的召集了所謂文化艺术工作者的座談会，企圖到处挑撥、点火。在历史博物館里，也出現了極为荒謬的言論，如“历史博物館是后娘手中的孤兒”“历史博物館受到的歧視”“历史博物館面临着危机”等污蔑党与政府的領导的言論。現在反右派斗爭已在全国展开和逐步深入，这是一場阶級斗爭、两条路綫的斗爭。捍衛我們的党，捍衛我們的社会主义建

設，是每个中国人民的要求。因此，我現以个人所亲身經历的历史博物館今昔实况对比来粉碎他們的荒謬謊言。

一　解放前历史博物館的情况

中国博物館事業萌芽于清代末期，發展虽晚，但以我国历史文化的悠久、文物的丰富，博物館事業是有优越的条件由小到大、由少到多，逐步發展壯大的。但在国民党反动統治时期，这一初兴的事業不仅处境極为困难，而且横遭破坏，基础差的处于关門的危境，就是基础較好、历史稍长的，也陷于不生不死的状态。博物館工作者既不受社会的重視，更沒有經費来發展事業，只有坐領一点不能維持生活的工資，看門戶、守摊子，苦度岁月而已。而历史博物館就是其中的典型。

历史博物館在解放前，时屬于"中央研究院"，时屬于"中央博物院筹备处"，实际上这倒正像是連后娘也沒有的孤兒。当时全館的工作人員不过二十人。因工資不足維持最低的生活，不少的职工不得不于夜間以做小生意或蹬三輪車来补充收入以維生活。館中原来連一个大学畢業生也沒有，后来因为有职員病故，几經力爭，历史博物館才有了两个大学畢業生。至于当时的陈列，既不系統，更談不到說明問題，只能就館中藏品乱凑充数。有些陈列是自一九二六年历史博物館开放之日起直到一九四七年止未曾更換过的。其間虽屢經人指出应行更換，但因缺乏較好的文物而無可奈何。这样的陈列自無法起到什么教育作用。平日来館观众很少，可謂門可罗雀，甚至往往竟日沒有一个观众上門。

当时，館的經費除了工資外，根本沒有什么事業費。只以一九四八年来說，每月領到的办公費最高額曾达到国民党伪法幣四百万元，折合当时的伪金元券一元五角三分三厘强，全月經費不够买邮票的費用，事業的發展当然談不到。回忆一九四八年为举办一次手工艺品的特展，当时日夜奔走，多方請求帮助，才勉强举办了一个小型的簡单的特展。今日回忆当时所历苦境虽如隔世，然而余痛犹在。至于博物館应有的設备，当时是談不到的，也不敢梦想。当时館中只有三間办公室。全館連一盞电灯也沒有，冬季工作是采取天明上班，天黑下班的原始协法。住館的职工只能在昏暗的油灯下度过漫漫的长夜。处于这样的境况下，作为一个博物館工作者是不能不感到憤怒的。我曾憤而辞职，結果以撥給少許經費为条件把我留下。但是物价飞漲，所拿到的經費只够用来做一个"历史博物館"的匾額和添一些为保安全的鉄蒺藜的。这种情况，我相信凡是当时身历其境的人，都是永远不会忘記的。此外，历史博物館的安全，当时还受到严重的威胁。端門內东西朝房住滿了国民党的軍队，存儲了大批的炮彈和汽油，整个館有随时被占用和被炸毀的可能。虽曾奔走呼吁，迄無人理，無法解决，只好听天由命。这种情况才正如右派分子所說的"历史博物館面临着危机"的情况；然而，右派分子顛倒黑白，硬把今天欣欣向荣的历史博物館說成这种情况，这是我們所不能容忍的，也是我們不能不以事实来駁斥的。

二　解放后历史博物館的情况

自北京解放后，历史博物館由文化接管委員会接管以来，由于党对博物館事業的关怀和重視，历史博物館才得到了新生，被遺弃的孤兒才得了亲人。历史博物館以史無前例的速度突飞猛进的發展，在短短的八年的期間內，由不生不死的状态一躍而成为生气勃勃、發揮巨大教育作用的較大型国家博物館。虽然在設置方面，目前还有不足和缺点，但与解放以前比較起来，眞不啻有天壤之別！尽管右派分子別有用心，不顧事实，硬說"历史博物館面临着危机"，但鉄的事实是不能抹煞的。

解放后，历史博物館一經共产党、人民政府接收，首先就撥給了經費安装电灯。从此，历史博物館的职工才摆脫了在黑暗中苦度长夜的处境，而工作的时間也不再受天明天黑的限制，职工欢呼"共产党給了我們光明"，那种感激的心情眞無法形容，今日追忆犹历历如新。解放后，政府即撤走了所駐伪軍，并将炮彈和汽油爆炸物全部运走，使历史博物館解除了威胁，得到了安全。党和政府对历史博物館在干部上大力充实，尤其是高級知識分子研究員，至一九五〇年历史博物館新添的就有沈从文、傅振倫、王毓銓、馬非百、姚鑒、孙作云、李光璧、李家琦等同志。有一次調給我們的研究員一次就有五人之多。这种从过去只有極少数大学畢業生而一变为研究員多、力量充实的情况，在解放前是作梦也想不到的。这不是党和政府对博物館事業的关怀是什么呢？我館在藏品的充实上，也同样是得到了关怀和支持的。解放初期，凡有捐献或原在解放区保存的文物，都撥归历史博物館收藏，其中如景县和易县燕下都的出土文物等，都是十分珍貴的。当时职工都以極为兴奋的心情来接受这些文物。从此历史博物館在陈列方面才有研究、充实和更替的可能。至于每年經費，都是按業务計划撥給，不論在陈列方面或临时展覽方面，从沒有感到經費的困难。收購文物、購买圖書資料等，也都有应有的款項，以之与解放前相較，眞有天淵之別。

历史博物館的方針，在一九四九年解放后不久

就明确的規定了以科学的历史唯物主义观点布置中国通史的陈列，并設立物質文化专題陈列。此外，并举办了全国性的具有科学研究价値的展覽，如建筑展覽、长沙出土楚文物展覽和全国基本建筑中出土文物展覽等。解放前一向無人重視，被称为“土地庙”的历史博物館，在社会文化教育上日益起着它应有的作用。在一九五六年一年中，它为历史研究和历史教学工作供应的資料，其經費数目达拾万元之多。服务范圍包括学校、部队、机关，以及专家等各方面。我館能有这种史無前例的成績与發展，只有在共产党和人民政府的領导和关怀下才能取得，这是無人可以否認，也不能否認的鉄的事实。

正由于此，历史博物館在短短的八年內，以陈列言，在举办了三十三个特展外，还完成了中国历史陈列的大部分（宋、元陈列于今年內展出，明、清陈列将于明年上半年完成）。以它的收藏言，与解放时比較，文物增加了十三倍，圖書增加了十二倍，照片資料增加了五十倍，而且本年底都可基本上整理完竣以供科学研究之用。职工人数也增加了八倍，观众人数年达三十余万人之多。館內設立了陈列、保管、考古、群众工作及办公室五个部門。部之下，又分設計、美术、文物、資料等組。圖書、照像、修整等室也早建立。虽然目前在工作中还存在着一些問題及缺点，但是作为国家博物館的規模已逐步具备。自一九五六年，由于党的号召，作了十二年的远景規划。这些都是使人感到兴奋的。在旧时代里不敢作的梦想，在党和政府領导的关怀下都成为了現实。这种奇迹只有在我們今天的社会里才能实現。事实是胜于雄辯的，沒有党就沒有今天的历史博物館，这是任何人所不能歪曲的。

总之，历史博物館由于党的重視，領导的关怀，使它在短短的八年里突飞猛进，由不生不死的状态發展成为一个大型的博物館，远远地超过了过去历史博物館三十八年所积累的全部成績。这种在廢墟上建筑起来的奇迹，足以粉碎右派的一切無耻讕言。今后我們将更坚定的跟着共产党走，只有在党的領导下，我們的博物館事業才有光明灿烂的前途。同志們，讓我們紧紧地团結在党的周圍，勇敢的投入反右派分子的斗爭，徹底粉碎右派份子，共同为我們的社会主义博物館事業貢献出所有的力量吧。

八年来北京故宫博物院在業务上的發展

故宫博物院研究員　单士元

解放以来我国博物館事業，在党的領导下，全国各地都有發展，呈現出以前所未有的繁荣景象。旧有的博物館在原来的基础上，更是大力整頓、充实与發展。在我国社会主义建設事業当中，在文化建設上的博物館事業，同样是在很短的时期內，获得了很大的成績。今年我党为了改正缺点、提高工作，在党內提出整風运动，并請党外人士提供意見以便很好的克服缺点。資产阶級右派分子趁党整風的时机，大肆对党进攻，反对党的領导，把我們几年来在各項事業中所获得的偉大成績，說成漆黑一团，只提缺点，不提优点，并且扩大捏造缺点以便削弱党在群众中的威信。他們的手段陰狠毒辣，想把我們国家从社会主义道路拖到資本主义道路上去。他們的陰謀，被工人阶級戳穿了，被广大农民戳穿了，被一切爱社会主义爱共产党的爱国人士戳穿了。右派分子的反社会主义反共产党的陰謀正在猖狂进攻时，是到处点火，在我們文化領域里制作謠言，捏造事实，認为共产党“不学無术”，不重視文物工作，把自己装扮成“祖国文化遺产的保衛者”。很清楚，这是右派分子有計划有策略地在各个角落里發动的攻势。現在，我們举出一些故宫博物院从解放后在業务上發展的事实，来粉碎右派分子的陰謀并对与右派分子共鳴的人們一个事实的回答。

首先就陈列来說，在过去故宫博物院是一个古物陈列所性質的博物館，稀稀落落的几个古董摊式陈列室，那只是供少数玩古董的人欣賞的地方。自从一九四九年解放后，人民政府十分重視这个博物館，除整理旧有文物外，并大力收集充实文物。八年来經过整頓和充实，已改建为社会主义的新型博物館，在科学研究基础上进行陈列。如建立了繪画館，是新中国艺术史上一件空前大事，这是十分艰巨的工作。因为故宫旧藏古画，大部分被蔣介石匪

帶偷运到台灣，所剩下的已是寥寥無几了。几年来的辛勤的收集充实了庫藏，建立了中国第一个繪画館，这成績是偉大的，是光輝灿烂的。同时还建立了陶瓷館。我国是以陶瓷工艺著名于全世界的，在过去根本沒有一个有系統的陶瓷陈列，更談不到中国陶瓷史的研究，現在在党的領导下，祖国优秀的陶瓷已經科学地系統地在陶瓷館陈列出来，并开展了科学研究。国內外研究中国陶瓷的学者非常重視我們这个工作。在这种专館以外，还有历代艺术館，按照祖国工艺美术史分时代的綜合陈列。还有宮廷历史館，是結合明、清故宮历史及宮廷艺术的陈列。此外还筹办雕塑館、青銅器館、絲織館、銘刻墨跡館等，都将在最近时期內与群众見面，这些陈列都是以前所沒有的。

其次談一下保管工作。故宮博物院自一九二五年成立后直到解放前夕，二十余年間，宮廷中旧藏文物一貫的是杂乱不清，收藏不善，所以不断的發生文物被偷盜与損坏的事。解放后在党的領导下进行愼重細致的清理，短短几年的时間，已作到分門別类，有底有数。同时还延聘专家和老技术工人，对遭受損坏的文物进行修复，并成立专門修复文物的机构。在庫房里正在逐步的进行解决防塵、防光、通風、防湿、防燥等問題。这些都是保护祖国文化遺产的具体措施，成績是十分大的。这样重視爱护文物工作，在反动統治时代的政府是絕不考慮的。

其次談一下群众工作，解放后故宮博物院建立群众工作机构，培养訓練一批說明員，到現在已有四十人左右具有一定艺术理論的說明員同志，他們每人每月能为两千多参观群众作中国古代艺术品的說明，几年以来，到故宮博物院参观过的群众們，都由博物館里获得了知識。这是党和政府关心人民文化生活措施之一，这是反动統治时代所不做的事，也是做不到的事。

其次談一下保护古建工作，故宮有七十多万平方公尺的面积，宮殿建筑約八九千間，大概已有一百年左右未进行修理，在反动政权时代政府更是不关心此事，所以滲漏坍塌是普遍現象。解放以来，人民政府对这些荒蕪坍塌建筑物，分別按照原状进行修繕和保养，破烂荒蕪的故宮，已逐漸恢复它美丽的面貌。同时还解决了历史上遺留下对古建筑保存有危害的几件大事：如清除了由明清两代王朝直到反动統治时期在宮院內堆积的垃圾，由一九五二年到一九五六年清运出去达二十万立方公尺；鏟除了各院落和屋頂的草树，疏浚修整了主要的排水沟道，并增設了消防火栓；进行避雷針全面規划及重点的安装，以确保故宮的安全，并建立专門研究保护古建的机构和施工单位，这些都是为了保护这座建筑文物的重要措施。

最后再談科学研究工作。故宮博物院是我国最大的艺术博物館，在反动时期多年以来从未得到应有的重視，更談不到發展和研究，坐使珍貴艺术品散失損坏。解放后改变了过去的面貌，除愼重妥善保管外，对于各項文物进行科学研究和进行有科学性的陈列，延聘专家，建立各研究机构，如陶瓷、繪画、青銅器、銘刻墨跡、絲織、雕塑、建筑、宮廷历史等研究室或研究組，成立各种学术委員会，举办学术会議，根据丰富的文物，进行研究，以中国艺术史为研究中心，在每个方面都获得了很好的成績，为将来完成中国艺术史工作奠定了基础，对發揚祖国文化方面，貢献是大的。我們若翻开反动統治时代博物館工作报告看一看，在那一頁里也找不到这样的工作。

故宮博物院在过去一向被人視为一座破旧的宮殿和只供少数人欣賞，杂乱無章的陈列品的地方，現在在党的領导下已是以嶄新的面貌出現，成为研究中国古代艺术史的中心和面向群众进行爱国主义教育場所。在解放前，每年来故宮参观的人数最多时期只有三十万人，在今天已达到一百七八十万人了。这一切难道說不是党在文化事業上領导的成績嗎？資产阶級右派分子閉着眼不看这些事实，趁党在为了提高工作改正缺点进行整風的时候，誣蔑党在建国以来的偉大成就，說成一片漆黑，我們站在博物館工作的崗位上，要提出：党在博物館事業上光輝偉大的成績，是不容誣蔑的。現在我們用这些鉄的事实来粉碎右派分子的陰謀。

談漆器

沈福文

漆器是我国劳动人民杰出的創作，在文化史上是一枝灿烂的花朵。它的創始历史悠久，經过数千年来不断地丰富和發展，成为極精美的工艺品，它不但丰富了我国人民物質文化生活，在国际上亦享有崇高的声誉。

漆器坚牢耐用，極宜装飾花紋，又具有美丽的光澤，因此能达那样高的成就。据文献記載，虞舜就开始用漆作食器了。如：韓非子十过篇云：

> "尧禪天下，虞舜受之，作为食器，斬山而財之，削鋸修之迹流漆墨其上，輦之于宮，为食器，諸侯以为益侈，国之不服者十三。舜禪天下，而傳之于禹。禹作为祭器，墨染其外，朱画其内。"

明代嘉靖、隆庆間名匠新安黃大成所著"髹飾录"楊明撰序談到：

> "漆之为用也，始于書竹簡，而舜作食器，黑漆之。禹作祭器，黑漆其外，朱画其内，于此有其貢。周制于車漆飾愈多焉，于弓之六材，亦不可闕。皆取其堅牢其質，取其光彩于文也。……"

舜作食器塗黑漆。禹作祭器，外塗黑漆，內塗朱漆。有不少記載，或是可靠的說法。漆液本身为半透明，塗厚一点，干燥后就成为黑色。"禹作祭器，朱画其內"，可以說是漆調顏色的开端，朱黑对比，显得格外鮮明可喜，直到現在有很多漆器还保存了那种优美的風格。

周代对漆的应用就更广了，那时的馬車就用漆来塗飾，技术也更进步了，并且对漆树林还設官吏来征稅和管理其产銷。如史記老庄列傳就有"庄子者蒙人也，名周，尝为漆园吏"的記載。

战国时代的精美漆器，近二十年来不断在长沙附近成批地出土了。一九五三年夏季北京历史博物館举行了楚文物展覽，在展覽品中楚漆器算是最主要的，也是最引人重視的。漆器在地下埋藏了二千二、三百年，發掘出来还是完好如新，漆器的堅牢耐用，在这些实物面前可以得到証明。从漆器制作技法上看来，已有很高的成就。漆器胎型作法有用純木的，有用薄木加裱麻布的，有用夾紵的，亦有用皮胎的。漆器品种也是相当多，普遍到一般的生活用品，如飲食用的耳杯和各种大盘，有化妆用的奩盒，还有几，有案，有兵器的盾与矛柄，此外还有彩漆雕花板等等。装飾方法，有彩繪，有針刻，有銀扣，有施金彩漆。圖案有云龙紋，有鳥兽紋……等，結构組合，謹严恰当，与器物相协調，富有装飾性。色彩鮮明，笔法生动有力。尤其漆奩上的彩画車馬人物，姿态活潑优美，描繪了当时現实生活，是代表战国时代的繪画，在文化史上有很高价值。

針刻的創作，在漆器装飾上是开拓了嶄新的道路，不但使人感到表現圖案更加流利飄动精細，而同时說明漆器的装飾方法还具有广闊的發展前除。

銀扣漆盘的創作，同样是很重要的，它是用銀与漆器結合的例証，使漆器更加华美。也說明当时銀飾的發达。

彩漆雕花板的紋样上还施用金色，达到更富丽堂皇了。当时所用大都是油彩，因此色澤鮮明。其面漆亦系加入油分(应該是桐油)，来增加漆器的潤澤。

从此，可以看出楚国劳动人民的聰明智慧，对漆器的設計装飾已达到很高的水平了，使我們更加認識到楚国文化的光輝。

汉代漆器比較楚漆器的發現还要早一些。日本考古学者于公元一九一六年在朝鮮旧乐浪郡就發現汉代的漆器，旧乐浪郡即現在的平壤沿大同江一帶的地方。一九二四年在乐浪郡遺址的發掘，又获得大批漆器。在王旰墓址中發現有"五官椽王旰印"、"王旰印信"及"建武二十一年"(45年)銘漆杯、"永平十二年"(69年)銘神仙龙虎画象漆盘等等。一九三三年發掘王光墓址，其中所获漆器最多，共有八十四件。很多汉漆器刊有銘文，如：始元二年，蜀西工长广成亟、何放护，工卒史胜，守史母弟嗇夫索喜，佐胜髹工当，画工文造。

从許多漆器銘文上看出：当时四川制造漆器，系采用分工协作，而且工序分得相当細致，如有素工、髹工、上工、金銅耳扣、黃塗工、画工、雕工、清工……等。分工协作制度，發揮了集体主义的精神。我国历代一般工艺品，有創作者姓名的很少見，而汉代漆器刊載的銘文，有年代，有地点，有作者的姓名，不但便于識别，亦表示作者对作品認眞負責。这是值得重視和提倡的。

刊刻銘文后，再填入朱漆，刀法熟練，当系戧金、填彩的創始。其制作技法是楚漆器的發展，作法大抵相似，惟漆胎采用夾紵制作的更多；并由楚漆器的銀扣發展为金銅扣，技巧愈精，应用也更广。

汉漆器品种繁多，有漆盘、漆鏡匣、漆耳杯、漆碗、漆案、漆棺、漆枕及化妆用盒等等，可以看出汉代的圖案和漆画是达到如何的精美了。

晋魏六朝的漆器，夾紵技法發展到高峰，已用夾紵来制作佛像（夾紵造像或称干漆造像，即脫胎像）。"汉魏六朝百三家集"內有"梁簡文帝为人造丈八夾紵金蕩像疏"的著述。丈八夾紵造像，說明漆的应用又开拓了嶄新的天地。

唐代漆器的裝飾法更加多样化了，从楚、汉的銀扣、金銅扣，發展为"金銀平脫"。銀扣和平脫，都是將金銀薄片以胶漆粘于漆胎上的。所不同的，平脫做法，系將金銀薄片刻成空花紋样（有如剪紙），把它粘在漆胎上，經过髹塗面漆約二三層，打磨显出花紋，再推光而成。平脫花紋上較大塊的地方，有的还鏨刻了精細的毛雕（即在銀片上鏨細紋，不把它刻透空），更見精美。

唐代还創造了剔紅，宋元已大兴盛（即今称为雕漆）。"髹飾录"坤集雕鏤第十談到：

> "剔紅，即雕紅漆也，髹層之厚薄，朱色之明暗，雕鏤之精麤，亦甚有巧拙。唐制多印板刻平，錦朱色，雕法古拙可賞。复有陷地黃錦者，宋元之制，藏鋒清楚，隐起圓滑，纖細精致。又有無錦文者，其象旁刀迹見黑綫者極精巧。又有黃錦者黃地者似之。又矾胎者不堪用。"

張应文"清秘藏"亦談到：

> "宋人雕紅漆器，宫中所用者多以金銀为胎，妙在刀法圓熟，藏鋒不露，用朱極鮮，漆極厚而無皺裂，所刻山水樓閣人物鳥兽，皆儼若圖画为佳絕耳。"

唐宋元的剔紅，刀法風格不同，各見擅长。至明代漆艺更盛，裝飾方法更加繁多，極尽漆艺之能事。

"格古要論"及"清秘藏"云：黃大成的剔紅匹敌果園厂，而花果人物刀法，以圓活清朗著称。"髹飾录"序又云：

> "……然今之工法，以唐为古格，以宋元为通法，又出国朝厂工之始制者殊多，是为新式。于此千文万华，紛然不可胜識矣。新安黃平沙（即大成）称一时名匠，复精明古今之髹法。"

黃大成所著"髹飾录"分乾坤二集，乾集分为：利用第一，大部分談漆器制作所需的設备、工具及材料等等；楷法第二，大部分談漆器制作者应抱的态度和制作漆器时应严格注意的过失，共有六十四过之多。例如談"刷痕"："漆过稠而用硬刷毛之过"（言塗漆时的过失）；"蔽隐"："磨显不及之过"（言打磨花紋时的过失）；"偏累"："下布不均之过"（言洒金銀粉时的过失）。坤集分为十六类，主要談漆器各种裝飾及制作漆胎事項，所談裝飾种类極多，茲略举如下：

有洒金，一名砂金漆。罩金髹，一名金漆。描金，一名泥金画漆。填漆，即填彩漆。有嵌金嵌銀，戧金、戧銀、戧彩。描金加彩漆。螺鈿鑲嵌有：螺鈿嵌，衬色蜬嵌，金双鈎螺鈿，螺鈿加金銀片，雕漆錯鏤蜬，彩油錯泥金加蜬金銀片……等。雕鏤就分有剔紅，金銀胎剔紅，剔黃，剔綠，剔黑，剔彩，复色雕漆，剔犀。还有堆紅，堆彩，堆漆……等。各种变塗裝飾就更复杂了，例如：有刷絲，綺文刷絲，刻絲花，綺文填漆。有叠云斑，豆斑，粟斑，蓓蕾斑……彩华繽然可爱。"髹飾录"已將当时漆器髹飾种类詳尽录述，实系我国最宝貴的漆器专著。

至此，我們知道明代漆器裝飾表現方法的多样化，实堪称"千文万华，紛然不可胜識矣"。

清代以来，不但沒有看到新的裝飾法，而且各种特技有的相繼失傳，漆器制作日趋沒落，堪为嘆惜。

解放后，漆器工艺同其它的工艺品一样，得到党和政府的重視和亲切的关怀，有些已停止生产漆器的地方也恢复生产，失業或改行的漆器艺人也归队了，有的地方兴盛起来了，主要的有如北京的雕漆、螺鈿鑲嵌，揚州的百宝嵌屏風和雕漆，山东濰县的嵌銀絲，福州的脫胎、印錦、油漆彩画，成都、天水的填彩等。这些地区的漆器行業，都組織了生产合作社。其他各地还有許多漆器艺人在从事漆器的創作。一九五六年春，全国手工業生产合作总社在重庆創办了漆器工厂。西南美术专科学校实用美术系設有漆器专業，培养漆器設計、裝飾的专門人才，重庆漆器工厂的技术干部都是漆器专業的畢業生。在制作技术方面，研究成功了压胎机、打磨机、推光机等，大大改进了操作方法。裝飾方面，在研究祖国优秀的漆器傳統上，亦有了新的發展。全国各地从事漆器制作的人員也頻繁往来，互相交流制作經驗。去年冬福州市也創办了美术工艺学校，开始培养漆器制作人才。

因此我国漆器工艺，几年来是走向蓬勃發展的道路的。在产量上質量上都有迅速的提高，并多次参加了国內外的展覽会，都获得了好評，在对外文化交流上，对外貿易上都作出了一定的貢献。为着适应今后人民物質文化生活日益增长的需要，全国从事漆器事業的工作者，在"百花齐放，百家爭鳴"的方針下，共同努力，一定会开出更灿烂的花朵。

脱胎像(即夹紵观音像)

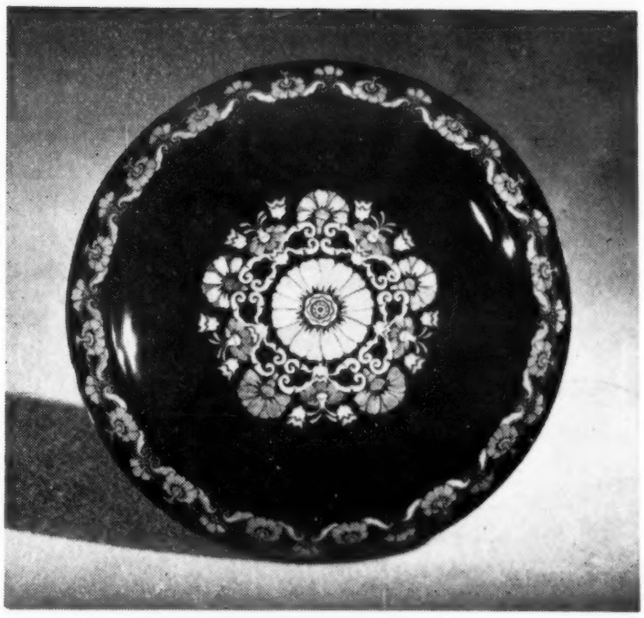
福州市脱胎漆器生产合作社

印漆(脱胎魚箱)　　作者楊富明

螺鈿鑲嵌(大果盒)

雕漆(剔紅圓盒)　　北　京

填彩(果盒)　　作者馮錦文



平繪金銀彩(大盘)　　作者陈林

堆漆(脫胎花瓶)　　作者刘建斌

綠彩嵌金堆漆(脫胎花瓶)　　作者沈福文

印錦(脫胎花瓶)
福州市脫胎漆器生产合作社

談犀皮漆器

袁荃猷

我国有这样一种漆器：它的表面是光滑的，花紋由不同顏色的漆層构成，或作行云流水之文，或像松树干上的鱗皴，乍看很匀称，細看又富有变化，漫無定律，天然流动，色澤灿烂，非常美观。

这种漆器不論在文献中，或在古董行業中，它的名称都很不一致。唐赵璘称之曰"西皮"，明都穆及李日华称之曰"犀毗"，并对命名的由来，各有不同的見解①。北京的古董行業則称之曰"虎皮漆"或"樺木漆"，南方的漆工及古董行業又称之曰"波罗漆"。明代髹漆名匠，著有"髹飾录"的黃成称它为"犀皮"，本文即沿用他的定名。

在"髹飾录"中犀皮列入填嵌一类，它的原文是：

"犀皮　或作西皮，或犀毗。文有片云，圓花松鱗諸般。近有紅面者，以光滑为美"。

近人陆树勛曾著"别紅戧金犀皮三种髹器考"一文，載"古学丛刊"第七、第八两期（1940年3月及5月），对犀皮的意义及形状作了一些解釋，但并沒有講到犀皮的具体实例及它的制造方法。現在在这方面作一些补充。

1. 明犀皮盒(圖一)：

盒高12.5公分，徑23.9公分，朱漆里。花紋層次很多，非常流动，当即"髹飾录"所謂片云紋（圖二）。漆層紅黑相間，并杂有暗綠色，最后一層是紅漆，所以整个色調作暗紅色。据王世襄同志說，方雨楼曾藏有刻万历年款的犀皮硯台盒，盒子的花紋顏色与此圓盒十分相似。

2. 清犀皮盒（圖三）：

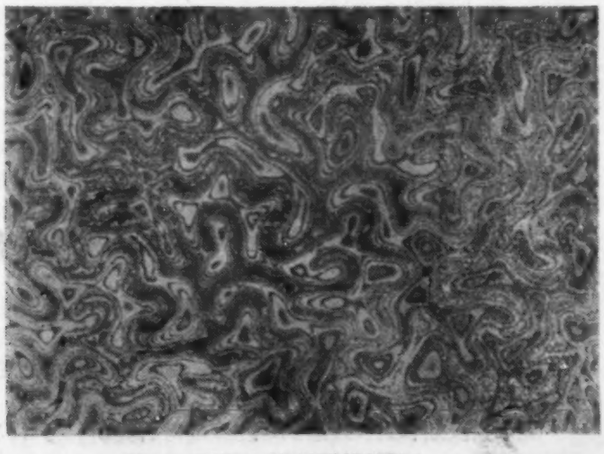
盒高3.8公分，徑7.6公分，黑漆里。漆的層次較少，以紅黃綠三色为主，色調很鮮明。花紋多作不規則的三角形，在花紋里圈又常有鋸齿形的碎斑点（圖四）。此盒的做法，与苏州紅木琴桌所安裝的波罗漆面心頗为接近，当是清代晚期的作品。

上述两件犀皮漆器，經北京的几位漆工老师傅看，他們未能說出它的做法。但犀皮漆在北京实在并沒有失傳，而保存在制造漆烟袋杆的行業中。

我曾去訪問了崇文門外蒜市口烟袋杆生产合作社的工人任振杰同志和他的师傅桂茂栲老先生。承任同志送給我一根漆烟袋杆，就是桂老先生的作品。烟杆花紋紅黑相間，作不規則的圓圈，一个套着一个，極似松鱗（圖五）。桂老先生說这种漆烟袋杆的做法是这样的：

先用石黃入生漆調成一定的稠度，上在木質的烟袋杆上。趁它未干的时候，用右手大指輕輕将漆推出一个一个突起的小尖，从杆的一端，轉着推到另一端。推成之后，有点像蛇皮的鱗紋。这一道工序术語叫"打崙"，意思是像筑土防水似的在平地上打出高起的"崙"来。入蔭干透后，用紅漆黑漆相間

圖一　明犀皮漆盒



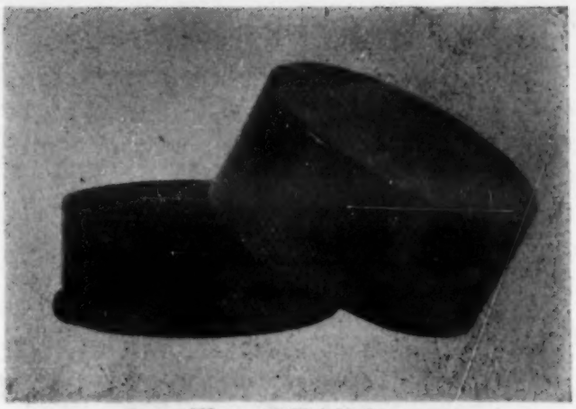
圖二　明犀皮漆盒局部花紋

地上在每个突起的尖頂上，每上一次入蔭一回，約四、五道，为的是使尖端更长高一些。此后通体上漆，也是紅黑相間，每上一次入蔭一回，至多可以上到二十多道。最后用磨石及炭打磨，凡是打**唸**高起的地方，經磨平后，都圍繞着一圈一圈的漆層，呈現出了类似松鱗的花紋。

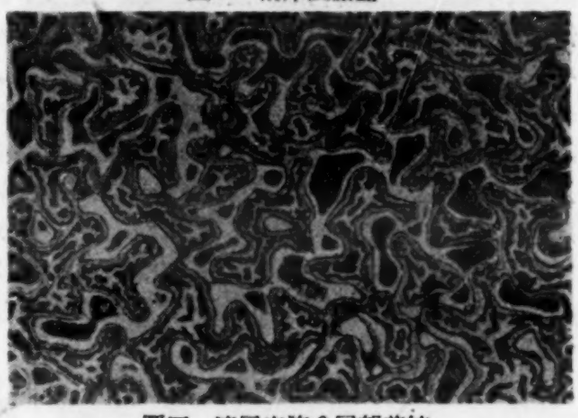
桂老先生說，凡是这一类的漆器，表面花紋的形态，取决于打**唸**的方法，而色彩則取决于每次所上的漆層。像上述明犀皮盒一类的片云紋，它的"**唸**"可能是用手指粘打出来的。近年来所生产的烟袋杆，因用手推**唸**，成本太高，已改用繩子或橡皮网蘸漆，滾印打**唸**，因此花紋也就改变了样子。

根据桂老先生所說的做法，我們推知犀皮之所以被黃成列入填嵌一类是由于它在打**唸**之后，漆地的低凹部分，須經过多次的填补。它恰好与填漆螺鈿等做法（均屬填嵌类）一样，最后都須經过所謂"磨显"（就是打磨后显出花紋的意思）的手續。陆树勛在他的文中說"其小紋有由鑽眼填补而成者"显然是不对的，因任何一种犀皮都不可能用鑽眼填漆的办法做出花紋来。

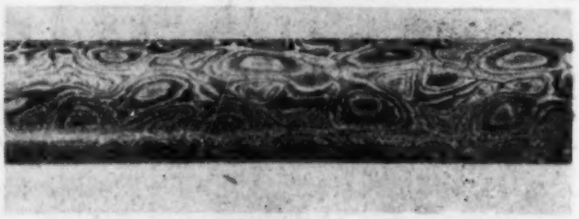
美丽灿烂的犀皮漆器，在我国有悠久的历史，并且流傳的地域很广，說明它是为人們所喜爱的。犀皮漆本可以用它来做各种的器皿②，但是現在北京只用它来做烟袋杆，未免太狹窄了。另一方面，花紋比較繁縟的做法，由于費工費料，已久不生产，这样下去，将有失傳的危險。整理發掘犀皮漆的傳統做法，广泛地运用到各种各样的工艺品及日用品上去，是美术工艺研究机构值得注意的問題。



圖三　清犀皮漆盒



圖四　清犀皮漆盒局部花紋



圖五　犀皮漆烟袋桿細部　　桂茂枏先生制

① 赵璘說："柒器謂之西皮者，世人誤以为犀角之犀，非也。乃西方馬鞦，自黑而丹，自丹而黃，时复改易，五色相叠，馬鎧磨擦，有凹处粲然成文，遂以柒器仿为之。"（見"輟耕录"卷十一引"因話录"）
都穆說："犀皮当作犀毗，毗者膞也，犀皮坚而有文，其膞四旁文如鼈甕相对，中有一圓孔，坐臥磨礪，色極光潤，西域人割取以为腰帶之飾，曹操以犀毗一事与人，是也。后之柒器效而为之，遂襲其名"。（見"听雨紀談"）
李日华說："戎人性巧，喜文章陆离之观，割破馬鞍皮，累数重漆者，为小合子，若狸首鹿胎然，名曰犀毗"，（見"六硯斋笔記"卷二）
陆树勛对以上各說在他的文中曾加考証。

② 除盒子及桌面外曾見犀皮漆的扇骨、小柜子及乐器（忽雷）等。

罗馬尼亚發現南欧最古最大的墓地

据罗馬尼亚通訊社七日报导：布加勒斯特人类学研究中心在罗馬尼亚东南部發掘和研究了东南欧最古最大的墓地。这座古墓是新石器时代的墓地，位于康斯坦薩州契尔納沃达鎮附近。墓穴中發現的那些骨胳是五千多年以前的。

另外，在多瑙河流域瓦拉斯蒂也挖掘出一付新石器时代的骨胳，这付骨胳被認为大約已經有四千年之久。它表明，欧洲南部在古代存在着某些民族，这些民族大概是屬于地中海一带的种族。

契尔納沃达和瓦拉斯蒂的这些發現对研究新石器时代早期到我們这一紀元开始时居住在罗馬尼亚領土上的各种民族的情况，提供了研究的前提。（六月九日新华社新聞稿）

意大利罗馬附近發現西塞祿房屋遺迹

据塔斯社罗馬九日訊：意大利考古学家賈科貝利所領导的人員在罗馬附近的阿皮諾市进行挖掘时，發現了两千年前被杀害的古罗馬的演說家、作家和政治活动家西塞祿的房屋遺迹。

賈科貝利教授說，这些遺迹的位置完全符合当时西塞祿自己描写他的房屋的情况。墻基以及房屋的入口处已經發掘出来了。現在，在西塞祿的房屋旧址上是一所黑袍教寺院。（六月十一日新华社新聞稿）

明清漆器和元代雕漆

李鴻庆

故宫博物院收藏大量明清工艺品，其中以漆器来說，品种就非常丰富。近年来在整理藏品中，从明代漆器中又發現了元代雕漆器。这些都是研究我国古代制漆工艺的重要材料，現在就个人所見，提出一些材料以供参考。

依据故宫博物院收藏的漆器实物，約有五种，分述于下：

（一）雕漆　雕漆也叫剔紅。这种漆器是把漆塗在木胎或錫胎上，一層層地塗至多次，每次上完漆后，再剔出深淺的花紋，所以叫做雕漆。清康熙高士奇"金鰲退食笔記"載："朱漆三十六次"，但据現在的老艺人談，工細者多至百層，可称是一种最精細的手工艺品。

这种雕漆工艺，按明初曹昭所著的"格古要論"說，早在宋代（約十世紀）就有了很精美的作品，但是宋代的雕漆流傳下来的極少。一般的說，像故宫博物院所藏明初永乐宣德（十四世紀初）的雕漆就不多見。

到了清乾隆时，这种雕漆工艺發展得比較普遍。但是明清两代的制作和風格各有不同，依我个人所見，計有以下几种特点：

1. 刀工　明代圓潤熟練；清代紋飾纖細，刀痕显露。

2. 磨光　明代都有这过程，尤其明初的剔紅，磨得看不出刀痕；清代不然，虽然打腊，也看不出光潤。

3. 漆色　明代朱紅含紫，至嘉靖后如紅紫色；清代則鮮艳沒有光采。

4. 紋飾　明代构圖簡朴明朗，層次分明；清代花紋繁复。

5. 断紋　漆器日久，漆里光素，多有断紋。明代断紋多規矩；清代不仅断紋少，而且也不規矩。

6. 胎骨　明代多为木胎，兼有錫胎；清代还有瓷胎、紫砂胎以及皮胎，間有錫胎，但多呈黑黯色。

7. 夾紵　是用灰泥加麻而成的胎骨（一般木胎也加有灰麻），这种作法最普遍。据鑒别家談，明代灰泥系用漆合成，質最坚硬；至清代，尤其在乾隆以后，是用油合灰而成，容易脆裂，这也是明清两代不同的特点。

明永乐款雕漆五老圖方盘
（口徑17.7、高2.9公分）

8. 款識　明清漆器的款識，永乐时为針刻塡漆款，宣德时改用刀刻塡以金屑，万历时刀刻塡金在年款外加有干支字；至清代，仍用刀刻塡金，乾隆时除年款外，在盖里或足底还鐫有器物的題名，如"牡丹宝盒"等款。

以上所述，可以看出明代漆器与清代的不同，同时也証实了"金鰲退食笔記"所云宣德款的漆器多为永乐器。原因宣德时厂器（即果园厂）終不逮前工，屢被罪，因私購內藏盘盒磨去永乐針書細款，刀刻宣德大字濃金塡掩。这种伪宣德款漆器确有發現，而且凡屬伪宣德款，在器底边緣都有磨去永乐針書細款的痕迹。此外在乾隆时亦有效法宣德时的方法，磨去永乐款刻上乾隆款的这种漆器。因此，鑒定漆器年代，不能完全根据款識作标准，主要的是須从它的制作和風格来辨識。

（二）塡漆　这种漆器是在漆地上，先刻好花紋，再用别种色漆塡入，故称为塡漆。"金鰲退食笔記"云，塡漆系刻成花鳥，采塡稠漆，磨平如画。但也有的淺刻戗金法，系在雕刻的花紋中，塡以金屑。这种作法，到清代比較多，一般地也称之为雕塡。

（三）朱漆　朱漆多为光素，系用罩漆加以銀朱。其中精品为綢胎，有如福州漆器的脫胎，体輕易裂。这种綢胎朱漆，以乾隆时所制較多，都有款識和題詩，且多系菊花式茶具等。

（四）彩漆　这种漆器是在各色漆地上，施以采繪，并兼有鑲嵌玉石和螺鈿等圖案。清同治九年（公元1870年）錢泳"履园丛話"云，采漆鑲嵌为明末周姓所創造，只有揚州有此种做法，故称为"周制"。这种鑲嵌的漆器，故宫博物院收藏較多，且大半为宝座插屏之类，乃用金銀、宝石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶、瑪瑙、玳瑁、車渠、春金、綠松石、螺鈿、象牙、蜜腊、沉香等鑲嵌而

成，或即如明黃成著"髹飾录"所称"百宝嵌"的作法。

清光緒吳振棫所著"养吉斋余录"云，康熙丁酉年（公元1717年）揚州卢映之在市上購得一硯，上有"宋宣和內府制"六字款，看来好像澄泥硯，但很輕，入水不沉，久乃知为"漆砂"所成，故仿制之。故宮博物院藏有数器，为卢映之的孙子卢葵生所制，有紅漆篆書四字款。这种漆砂硯多配以漆盒，盒上即用各种玉石鑲嵌人物花草圖案，現在陈列有一件双駿圖漆盒，神态非常生动。

（五）金漆　金漆的作法，从故宮博物院的藏品分析，有泥金、洒金和描金三种，这类的金漆的漆器較多。据許衍灼著"中国工業沿革史"云，变古戗金之法为泥金、描金、洒金諸法。描金、洒金在浙江宁波最有名。邓之誠著"古董瑣記"亦云，此种金漆亦为宁波制作，并說是因与日本通商的影响。据苏联专家冬宮博物院中国部主任特列切朵娃同志說，这类金漆器在苏联也有很多，他認为是日本制作的。这个問題我們将再研究一下。

故宮博物院藏有明万历款黑漆描金云龙葯柜一对（見本刊1956年第10期），正面和两側为錦地开光双龙花紋，款在柜子的背面，为泥金填写而成，由此可以看出远在万历时（公元1573—1620年），就已經有了泥金和描金漆器的作法了。

同时，我还从江西"浮梁县志"查出有一位民間艺人刘源，号伴阮，河南祥符人，善雕刻，康熙时供奉內廷。当时景德鎮新开御窑，曾由他創造数百件瓷样。那时宮中漆木家具，也多由他监制。現在故宮博物院收藏的漆木家具，如填漆和金漆香几等不少，且多有康熙款，也可看出金漆的作法在清初已頗盛行。

以上所談明清两代漆器，都是故宮博物院的旧藏品。由于党和政府对文物的重視与爱护，近年来一面进行收集流散的文物，一面大力开展清理和修复工作。現在陈列在元代艺术綜合陈列室的两件元代雕漆，一为張成款观瀑圖圓盒，就是前年收購来的。还有一件是楊茂款渣斗，是从修整文物中發現出来的（以上两器的照片，均曾載本刊1956年第10期）。这两件漆器，在黑漆底部都有針刻三字款"張成造"和"楊茂造"，書法草率的楷体，風格完全相同。最近在鑒別工作中又曾發現了一件八方盘，在黑漆底部刀刻填金"大明宣德年制"六字横款，但在底部边緣却隐現出"楊茂造"三字款，不仅款識与前两器相同，尤其这个八方盘的花紋也是观瀑圖，更可以証明元代雕漆的特点了。

（接第十七頁）

清剔紅人物瓶
重庆市博物館藏

明永乐款雕漆孔雀牡丹大盘
（盘高6、口徑44.5、足徑35.2公分）故宮博物院藏

揚州名漆工卢葵生和他的一些作品

王世襄　　袁荃猷

揚州自古以来就是一个有名的城市，尤其是自乾隆初年以后，由于經济、政治、交通种种关系，使它成为长江下游最繁华的都会之一。十八世紀末叶李斗所著的"揚州画舫录"，詳細記載了当地的風俗、社会以及技艺百工，使人想像到盛極一时的情况。嘉庆道光之間，在揚州能出現卢葵生这样一位名漆工，和他所处的时代背景是分不开的。

卢葵生，名栋，世業漆工，从他的祖父卢映之起，便以善制漆器聞名揚州。錢泳"履园从話"有关于鑲嵌漆器的一段記載，說明这种髹漆工艺的傳統，在揚州至少可以上溯到明代。

> "周制"之法，惟揚州有之。明末有周姓始創此法，故名"周制"①。其法以金、銀、宝石、眞珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶、瑪瑙、玳瑁、車渠、青金、綠松、螺甸、象牙、蜜蜡、沉香为之，雕成山水、人物、楼台、花卉、翎毛，嵌于檯、梨、漆器之上。大而屏風、桌、椅、窗牖、書架，小則笔床、茶具、硯匣、書箱，五色陆离，难以形容，眞古来未有之奇玩也。乾隆中有王国琛、卢映之輩，精于此技。今映之孙葵生亦能之。

卢葵生不仅能制鑲嵌漆器，据"画林新咏"，他也是做雕漆的能手②。"揚州画舫录"所載，以制雕漆致富的夏漆工，住家在揚州头巷，与卢葵生的住宅所在地——鈔关門埂子街达士巷相去不远，都在小东門附近，所謂小秦淮一带。夏漆工的时代，約与卢映之同时。这样一位前輩，他一定会或多或少給卢葵生一些影响的。

卢映之以能仿制宋宣和漆沙硯著名，但他的髹漆技艺，实在是多方面的。乾隆时詩人袁枚，曾为卢映之所制的都盛盘（盛放各种文具的盘）作銘（見"小倉山房文集"卷二十四）。袁枚一开头便說："卢叟制器負盛名"，妙处在胎子胶得坚固，漆汁上得透滑，（"其漆欲測③胶欲坚"）。接着說他善于制造各种不同的器物："椀（几）、嶡（俎）、巾（洗絲用器）、匡（筐子）、楶（木盘）、禁（承酒尊器）、籩（籩豆），飾雕所到罔勿精"。后来还用"陰花細纈珊瑚明，赬霞隐隐东方生"来形容漆器的鮮艳色彩。

卢映之的精湛技巧被卢葵生繼承了下来，并且还有一定的發展和提高（見注④）。从前人的記載来看，卢葵生的名气也似乎超过了他的祖父。"桥西杂記"称："漆沙硯以揚州卢葵生家所制为最精……凡文玩諸事，無不以漆沙为之。制造既良，雕刻山水花鳥之文，悉臻妍巧"。"蘿窗小牘"也称："卢栋，揚州人，善髹漆，顧二娘之硯匣，多其手制，其用朱漆者尤精。上刻折枝花卉或鳥兽虫魚，皆非寻常画工所及。合作者始刻名款，否則止用葵生小印而已"。

以上提出了一些与卢葵生有关的文献材料，下面将要介紹卢葵生的漆器实例。根据目前所搜集到的实物，准备分鑲嵌、雕刻及造像三类来說：

（一）鑲　嵌

1. 嵌梅花紋漆沙硯

卢葵生制的漆沙硯，一般在硯台盖上都有装飾，有的雕刻花紋，有的鑲嵌圖案。在我們所見到的各件之中，要以赵元方先生所藏的一方最为精美完整。由于硯盖的花紋鑲嵌，成了整个器物的最精采部分，所以現在放在这一类里来講。

这方硯台装在一个带瓤木紋的楠木匣子內。抽开匣盖和藍色錦糊的里盖，一个装着四个小輪子的活屜，承放着硯台。活屜中間还有夹層，里面貯放仿单。这个精巧而使人难于意料的匣子，可以說是一套完整的装璜艺术，所以不惜繁瑣，在此附帶叙述一下。

硯台本身寬 8.5 公分，长 14.6 公分，厚 1.9 公分。黑色，內含带閃光的極細沙粒。其中有無胎骨，不詳。从漆硯的質地来看，粗細約与歙石相等，似乎还相当發墨。体質很輕，只重 119 克，要比体积同样大小的石硯輕好几倍。墨池凹下，一端深 0.6 公分，另端深 0.8 公分。硯側刻陰文篆書"葵生"两字。

硯台的底及盖，外面都上紫漆，黑漆里。底外面有四乳足，中間凹入部分，也上黑漆；正中有"卢葵生制"陽文印（1.55 公分見方）。經仔細观察，此印是用圖章蘸朱漆鈐盖上去的，并非用笔写成。

硯盖嵌折枝梅花两本，一直一瀰，掩映取势。梅花用螺甸琢成，花瓣飽滿，光彩耀目。全开的一朵，花心用紅色小料珠嵌成。花蕊及鬚尖都用陰文刻出，但由于螺甸的閃光反射，却予人立体的感

觉。梅枝及梅蕊都用椰子壳雕成。椰子壳本身颜色深浅不匀，且有高低不平的地方，用它来作树枝，很自然地表现了枝干的鳞皴及节眼。它是一种經济、省工而效果又好的材料，可能是經过一定时期的思索試驗才找到的④。全部花紋鑲嵌都高出漆面，与"槎飾录"所謂"磨显"的甸嵌（鑲嵌与漆面平的）做法不同。

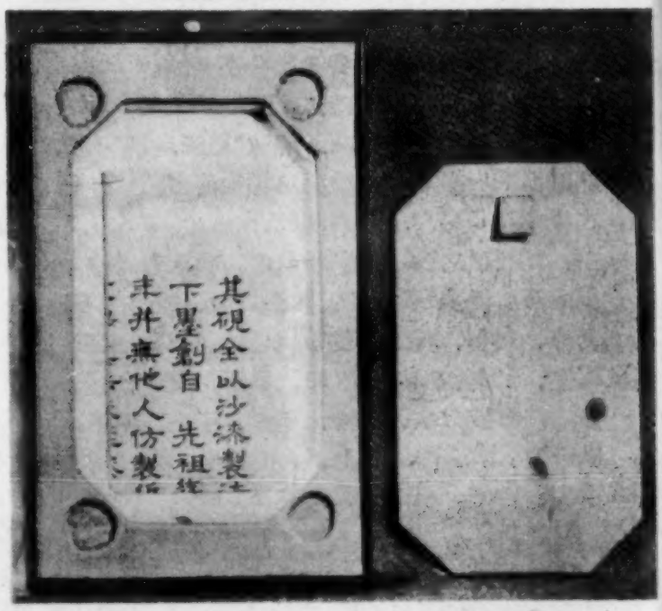
难得的是这方漆硯还保存了卢葵生的两張原来仿单。較小的一張，紅紙隶書，詳細書明卢家的地址。从謹防假冒的声明来看，說明仿制漆沙硯者当时已大有人在。較大的一張，牙色紙楷書，刊印了顧千里的"漆沙硯記"⑤（作于1826）。其中講到卢映之仿制宋宣和漆沙硯的經过及卢葵生在繪画方面的造詣（"尤擅六法，优入能品"）。它对我們理解卢葵生何以能在漆器上作出富有画意的文飾来是有帮助的。这是槎漆文献中一篇值得参考的文字。

2. 黑漆背嵌梅花紋琵琶

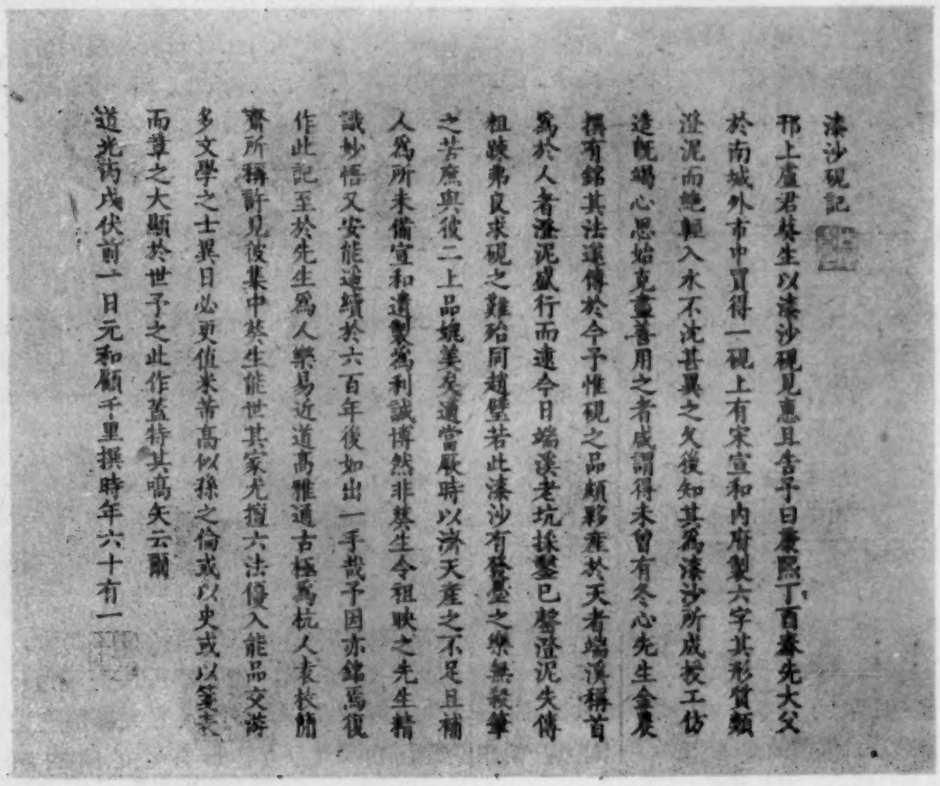
与上述硯台盖鑲嵌方法相同而更为精工的是一張嵌梅花紋的琵琶（高97公分，最寬25.5公分）。它虽沒有卢葵生的款識，但从制作来看，可以肯定是他的作品無疑。

琵琶的槽背，篇幅較大，容易施展，所以在构圖上看得出更加用心了。梅花一本，老干疏花，頗有金俊明的意趣。鑲嵌所用的材料，与硯台盖完全相同，只是花蕊改用朱色雕漆，干上还用綠色染牙作苔点，显得格外情丽。左側上部用螺鈿嵌出五言詩两句："朗月侵怀抱，梅花寄指音"。下署"自在主人識"及"匏田"橢圓一印。右側邻下两塊圖章，上一方刻"行有恒堂"四字，用鷄血石制成；下一方刻"定府珍藏"四字，用田黃石刻成。两方圖章都用螺鈿鑲出边框⑥。梅花的构圖，題詩及押脚圖書的部位，完全采用了中国花卉画的傳統方法。

琵琶的其他部分，制作也見匠心。如"項"用白色料，上下配碧玉片，"品"用湘妃竹条，"軸头"用黃楊木，"縛弦"用紫檀木，上有嵌銀絲的圖案。經过选擇的材料，組合起来，使这件乐器成为一件精美絕倫的美术工艺品；再加

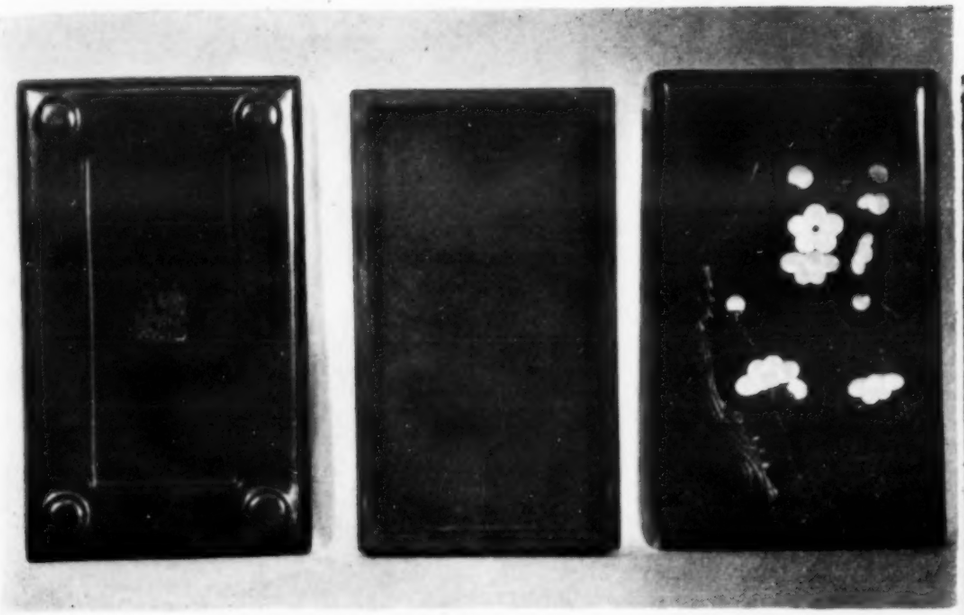


上：漆沙硯承硯活屜（內藏仿单）
下：漆沙硯仿单


漆沙硯記

邢上盧君葵生以漆沙硯見惠且告予曰慶陽丁百泰先大父於南城外市中買得一硯上有宋宣和內府製六字其形質頗澄泥而絕輕入水不沈甚異之久後知其爲漆沙所成校工仿造既竭心思始克盡善用之者咸謂得未曾有冬心先生金農撰有銘其法遂傳於今予惟硯之品頗夥產於天者端溪稱首爲於人者澄泥盛行而遠今日端溪老坑採鑿已罄澄泥失傳粗疎弗良求硯之難殆同趙璧若此漆沙有發墨之樂無發墨之苦庶與後二上品媲美矣適當厭時以濟天產之不足且補人爲所未備宣和遺製爲利誠博然非葵生令祖映之先生精識妙悟又安能遠續於六百年後如出一手哉予固亦錄爲復作此記至於先生爲人樂易近道高雅通古極爲杭人表表前賢所稱許見彼集中葵生能世其家尤擅六法優入能品交游多文學之士異日必更值米芾高似孫之倫或以史或以篆隶而掌之大顯於世予之此作蓋特其嚆矢云爾

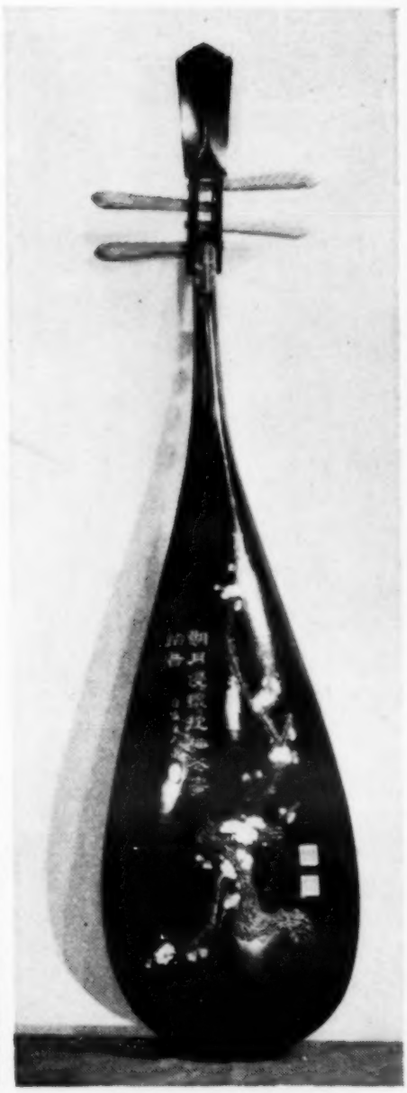
道光丙戌伏前一日元和顧千里撰時年六十有一



卢葵生制漆沙砚(砚盖及砚匣)

卢葵生制漆沙砚底印記

卢葵生制紫漆观音像



卢葵生制黑漆背嵌梅花紋琵琶

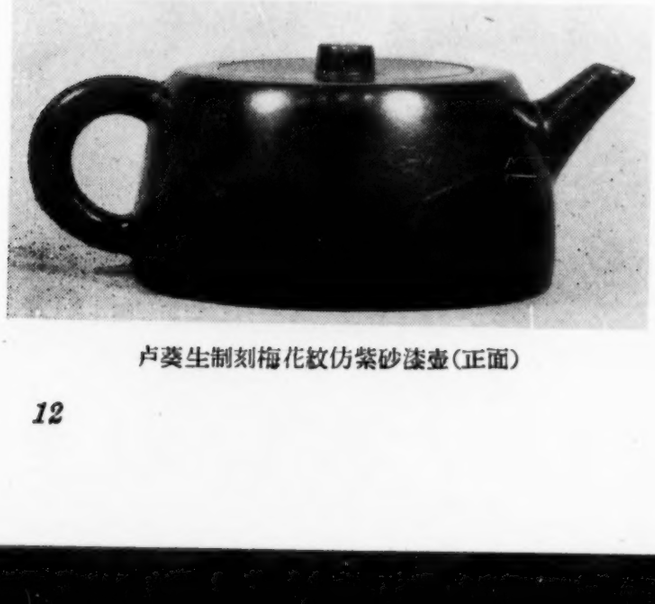
卢葵生制刻梅花紋
黑漆臂搁

卢葵生制刻銘文角屑灰漆壺(正面)

同左(背面)

卢葵生制刻人物銘文暗綠色漆壺(正面)

同左(背面)



卢葵生制刻梅花紋仿紫砂漆壺(正面)

同左(背面)

上漆背已有断紋，古色古香，令人爱不釋手。

（二）雕　刻

卢葵生的陰文雕刻可以他所制的三把錫胎漆壺和木胎臂擱为例：

1，刻銘文角屑灰漆壺

壺高12.5公分，在錫胎上敷着摻有牙質或角質沙屑的漆灰，所以在褐黑色的漆里，呈現黃白色的碎点，灿烂若繁星。这种漆質的拌制是吸收了古琴漆灰中加鹿角沙屑的做法。壺一面刻銘文，一面刻款。小石、湘秋为何許人，尙待考。

2. 刻人物銘文暗綠色漆壺

形式与前壺同而略大（高13公分），但漆作暗綠色，中無角質沙屑，当是古代所謂"綠沉漆"遺法（見"聚飾录"質色第三）。壺一面刻老人在树下曳杖而行，一鶴引頸相向。綫条飄逸流暢，是摹新罗山人的笔意。一面刻銘文，亦为小石所作。款下有"葵生"方印。

3. 刻梅花紋仿紫砂漆壺

壺形矮扁（底徑14.2公分）形制色澤，完全仿紫砂器，不就近細看，几乎認不出是漆制的。壺盖漆灰有略为剝落的地方，看得出是錫胎上先上黑色漆灰，以后再罩若干道紫漆。梅花笔划刻得比較深，刀法有鈍拙的趣味。銘文四言四句："竹叶淺斟，梅花細嚼。一夕清談，几回小坐。"葵生款下有"栋"字小方印。

4. 刻梅花紋黑漆臂擱

臂擱木胎黑漆，作卷書形（长39公分）。梅花朵用了汪士慎（歙人，久居揚州，乾隆时人）的画稿。枝干运刀如作飞白，成功地摹拟了渴毫在紙上所写出的笔触。这种綫条，看得出是一刀刻出的。卢葵生究竟用的是什么样的工具才能得出这样效果，值得研究。据初步的揣測，齐口或尖銳的刀刃，是难于做到的。臂擱平坦，易于奏刀，所以卢葵生朵用这一类的手法。要是施之于圓形的壺上，可能要困难一些。

从以上几个实例来看，同样是陰文雕刻，变化还是多的。首先，漆地有不同的做法。其次，画中景物，各不相同。纔然梅花是卢葵生所喜欢用的題材，但由于笔法意趣的不同，也出現了不同的面目。

（三）造　像

卢葵生制的立体造像極少，唯一見到的一尊是观音坐像（高21公分）。像木胎紫漆，漆色与漆沙硯的盖很相似。原来紫漆上面还罩有金漆，年久脫落，只衣紋間隙及像底尙有痕迹。髮髻曾塗石青，現亦大部不存。胸間纓絡，正中嵌綠松石一枚。像背腰际有"葵生"篆文长方印，是用笔蘸朱漆写成的。可能是因为立体像表面不平，不宜用印鈐盖的原故。

此像的衣紋相当流动快利，面貌也很慈祥凝靜。但若論它的整个神趣，是以妍秀見长，不以渾厚取胜；这是卢葵生受了时代限制的原故。他和以制造銅質观音著名的石叟一样，都不免受明代建瓷观音的影响。他們两人的作品，与唐、宋或更早期的佛像雕刻，自然是大不相同的。不过用聚漆工艺的眼光来看，这尊观音像还是一件非常精美的艺术品。

卢葵生的聚漆工艺，不論从制作方法或器物种类来說，都是多种多样的。由于我們的見聞有限，平时又留心得不够，有些卢葵生的作品，沒有及时地紀录下来；一經錯过，便有失之交臂之憾。因此这篇短短的介紹，与卢葵生作品的丰富多采是远远不相称的。譬如作法如雕漆、雕填、描繪、仿古銅朵等等的实例，器具如都承盘、圖書匣、笔架、水中丞等等的实物，現在都只好暫付闕如，待以后繼續搜集到材料时再行补充。

几百年来，揚州是一个漆工彙萃之区，到今天仍是我国漆器产地中心之一。現在的揚州漆器如鑲嵌屏風等，虽在市上可以看到，但因我們沒有去当地朵訪調查，不能提出任何意見。不过据我們想，对卢葵生的作品进行研究，并取它来与今天揚州的产品作比較，对今后揚州聚漆工艺的改进与提高，一定会有帮助的。希望有关方面注意到这个問題。

---

① 所謂"周制"，当指周翥所制的漆器。見謝堃"金玉瑣碎"。明隆庆时黃大成"聚飾录"講到"百宝嵌"，实与"周制"相同。故錢泳說"明末有周姓始創此法"，不可信。

② "画林新咏"："雕漆亦宋人旧制，揚州卢葵生制果合極工"。并有詩曰："不羡前朝果园厂，揚州刻手說卢家。"

③ 測，清也。"考工記"弓人"漆欲測。"

④ 1954年多在西单購得一个黑漆嵌梅花紋的册頁盒子。盒盖正中用湘妃竹条界出标签，中嵌"宋楊补之梅譜"六大字及"杭郡金农題"五小字，均用螺鈿琢成。盒內襯藍地卷草紋錦一幅，确是乾隆时物。花紋鑲嵌的作法，与卢葵生的作品相似，但精工則較逊。最主要的区别在树干不用椰子壳而用褐紫色漆堆成；趁漆未干固时，挤压出树干的鱗皴及节眼。效果远不及椰子壳来得自然。按金农与卢映之同时，故此盒很可能是卢映之的作品。倘若以上的推測是对的話，則卢葵生做鑲嵌漆器，在他祖父的基础上又提高了一步。

⑤ 見顧广圻"思适斋集"卷五。顧氏另有"漆沙硯銘"。銘文曰："日万字墨此可磨，得之不复求宣和"。載"思适斋集"卷十七。

⑥ "行有恒堂"及"定府珍藏"是清代宗室載銓的印記。他是弘历（乾隆帝）的曾孙，道光十六年（1836）襲封定王。据張蔚华同志（以前开設蕉叶山房文物店，現在故宮博物院工作）說，这个琵琶曾經过他的手，而上述两印，原已缺落，是他找人刻制后，黏嵌上去的。因此，这个琵琶，是否为"定府"之物，有了疑問。但这并不妨害琵琶本身的价值，也不会牽涉到卢葵生作品的眞伪問題。从漆工及鑲嵌手法来判断是否为卢葵生的作品，要比其他的憑据都要可靠一些。

髹飾录——我国現存唯一的漆工专著

王 世 襄

髹漆工艺在我国非常發达，很早以前，就出現了专門著述。距今約1000年前，五代时的朱遵度，著有"漆經"，見"宋史""艺文志"著录，可惜此書早已失傳。現在所能看到的我国漆工专著，同时也是碩果仅存的一部只有明代黃成的"髹飾录"了。

(一)"髹飾录"的来源

黃成，号大成，新安平沙人，是明代隆庆(1567—1572)前后一位杰出的漆工，被誉为"一时名匠，精明古今之髹法"(楊清仲語)。他的"髹飾录"，較全面地叙述了漆工的各个方面，是一部带有总結性的著作。此書在黃大成脫稿之后，又經另一位著名漆工，嘉兴西塘的楊明，(号清仲)在天啓五年(1625)为它逐条加注，并撰写了序文。西塘是元、明两朝髹漆名家張成、楊茂、張德剛、楊塤等人的故乡。这一門美术工艺傳到楊清仲，愈加积累了丰富的学識經驗。专家的著作，又經过专家的注解，使这部書更为难能可貴了。

"髹飾录"既如此之重要，但三四百年来却一向流傳在日本。据日本人大郝西崖的記載，此書并無刻本。单傳的一部抄本，在乾、嘉的时候，藏木村孔恭家。嘉庆九年(1804，日本文化元年)为昌平坂学問所买去，后又經淺草文庫而归帝室博物館。書眉及夾注有不少条注解，出于寿硃堂主人①之手。但他是何許人，未能查出云云。直到民国十五年(1926)"髹飾录"受到朱啓鈐先生的注意，向大郝西崖要到了副本，为它撰写弁言，并在体例上加以整理，才刊印行世。这也就是我們現在所能看到的本子。朱先生的这一工作，对于我国学术上的貢献，实在不亚于重刊宋李誡的"营造法式"。

"髹飾录"内容簡表

集别	章名	条数	内容	内容归納
乾集	(乾集序)*	1	总論制造方法	制造方法
	利用第一	40	漆工的原料、工具及設备	
	楷法第二	31	各种漆工所容易發生的毛病及所以發生毛病的原因	
坤集	(坤集序)	1	总論漆器分类	分类叙述各种漆器
	質色第三	9	单純一色不加文飾的各种漆器	
	紋鵬第四	5	表面有不平細紋的各种漆器	
	罩明第五	5	打色地上面罩透明漆的各种漆器	
	描飾第六	6	用漆或油描花紋的各种漆器	
	塡嵌第七	8	塡漆、嵌螺鈿、嵌金、嵌銀的各种漆器	
	陽識第八	6	用漆堆出花紋的各种漆器	
	堆起第九	4	用漆灰堆出花紋上面再加雕刻描繪的各种漆器	
	雕鏤第十	13	雕漆、雕螺鈿的各种漆器	
	鎗划第十一	3	刻划細花紋再塡金、塡銀或塡顏色的各种漆器	
	犀毗第十二	20	两种或两种以上的文飾相結合的各种漆器	
	复飾第十三	6	某种漆地与一种或一种以上的文飾相結合的各种漆器	
	紋間第十四	7	塡嵌类中的某种做法与鎗划类中的某种做法相結合的各种漆器	
	裹衣第十五	4	胎骨上面不上灰漆而用皮或織品蒙裹的各种漆器	
	单素第十六	5	簡易速成、只上一道漆的各种漆器	
	質法第十七	8	漆器的基本制造过程	制造方法
	尚古第十八	4	修补及摹仿旧漆器	
共計	18章	186条	* 括号中的名称为原書所無，是作者加的。	

(二)"髹飾录"的內容

"髹飾录"分乾、坤两集，共18章186条。計"乾集"2章72条，"坤集"16章114条。上面試用表格来說明此書的主要內容。从表上能看出"髹飾录"的內容可以分为两大类：第1第2及第17第18等章是关于制造方法的；第3至第16等章講漆器的分类及隶屬于各类之下的不同品种。有时也因叙述品种而涉及它的做法。

(三)"髹飾录"为什么重要

据我現在的初步認識，"髹飾录"之所以重要，至少有下述的几个理由：

(1)它使我們認識到中国漆器丰富多彩到什么程度。

我們参观故宫博物院的明代館，已經感覚到那一时期的漆器样式很多。但一讀"髹飾录"不由得会想到明代漆器的形形色色，我們尚未看到的，实在不在少数。

以我国髹漆工艺的發展来說，到了明代，迈入了一个新的兴盛阶段；尤其是在制作方面，增加了很多前所沒有的品种。楊清仲的"髹飾录序"指出：果园厂——永乐时为宫廷制造漆器的官家作坊，如何繼承了前代的規模，而又有了新的發展。他說："今之工法，以唐为古格，以宋元为通法；又出国朝厂工之始，制者殊多，是为新式。于此千文万华，紛然不可胜識矣"。我們看一下"髹飾录"的"坤集"各章，就能認識到这一事实。

黑赤黃三糙皆有之其文與描金相似又寫意則不
用黑理又如白描亦好
今處處皮市多作之又有用銀者又有其地
戧漏金者又有器銘詩句等以朱戧黃者
填嵌第七五彩金細其文陷於地
故屬陰刀列在於此
填漆
即填彩漆也磨顯其文有乾色有濕色妍媚光滑又
有鎮嵌者其地錦紋細文者愈美觀
磨顯填漆糙前設文鎮嵌填漆糙後設文濕色重筆
者為妙又一種有黑質紅細文者其文異會怪獸而
京都空閑之處皆為畫文細簇錦集班豐雲霧
雙鳳天花龍等紋諸物皆其製原出於南方也
錦紋填漆
即填刷紋也其刷紋黑而間隙或朱或黃或綠或紫

髹飾录　　紫江朱氏刊本

"坤集"第3至第16章各章，虽然每章少的只有三、四条，多的也不过一、二十条，但每条所講到的做法都不止一种或两种。譬如"堆起"一章中的"隐起描漆"，黃氏原文及楊注都只有短短的两三句話：

"隐起描漆　設色有干湿二种，理鈎有金、黑、刻三等"。(原文)

"干色泥金理者妍媚，刻理者清雅，湿色黑理者近俗。"(楊注)

隐起描漆的做法是用漆灰在漆地上堆起类似浮雕的花紋，上面再著色漆，最后添上文理。但由于色漆有干上(用"帚笔干傅"上去的)或湿上(用漆調色画上去的)之别，理鈎(花紋上的文理)又有金(用金描文理)、黑(用漆描文理)、刻(划刻文理)等不同的处理，所以仔細分起来，隐起描漆中就包含着以下六种不同的做法：

1. 金理鈎干設色隐起描漆
2. 金理鈎湿設色隐起描漆
3. 黑理鈎干設色隐起描漆
4. 黑理鈎湿設色隐起描漆
5. 刻理鈎干設色隐起描漆
6. 刻理鈎湿設色隐起描漆

更能說明这同一問題的是"煸爛"、"复飾"、"紋間"等三章中所講到的各种漆器。这三类有一个共同之点：其中的每一种都是由两种或两种以上不同的做法，結合起来，同施于一件器物之上的。多种作法的相互配合，就有些像运用数学的"可遇率"那样能得出多种多样的品种来。試举"复飾"第十三中的"洒金地諸飾"条为例：

"洒金地諸飾

金理鈎螺鈿　　描金加蒨

金理鈎描漆加蚌　　金理鈎描漆

識文描金　　識文描漆　　嵌鐫螺

雕彩錯鐫螺　　隐起描金

隐起描漆　　雕漆"(原文)

仅仅洒金地一种漆地，經黃大成列出可与它相結合的就有十一种做法之多，可見明代漆工的制造方法眞是变化無穷，难怪楊清仲說"千文万华，紛然不可尽識矣"。

(2)它为髹漆工艺提出了比較科学的分类。

"髹飾录"中所講到的各种制造方法虽然十分繁

① 寿硃堂主人箋証共94条，多节引文献材料来为髹飾录作注解。

复，但是我們閱讀时却并不感覚到蕪杂迷乱。理由是黃大成是按照他的分类，有次序地来叙述各种品种的。因此，尽管品种之間的微細区别我們不容易分辨記忆，但总的类别，也就是髹漆工艺的主要体系，我們是不难理解的。仅仅这一項科学的分类工作，已为我們研究髹漆工艺开辟了途徑。

（3）它为漆器定名提供了可靠的根据。

本人以往有过这样的經驗，为漆器編目写卡片，困难很多，首先名称不容易定。如用一般在古玩行業中所流行的名称，既嫌太籠統，不能表明制作的特点，又往往各人說法不同，不知用那一个对。自己杜撰名称，当然更不妥当了。后来讀了"髹飾录"就找到了可靠的根据。还有"髹飾录"中的許多术語，也是应当学習使用的。我們領会了它們的意义之后，用来描写漆器的形态，覚得簡明具体，非常便利。所以从这一点来看，"髹飾录"确是文物工作者，尤其是美术工艺史研究者所必須讀的一部書。

（4）它講到了漆工方法，对發展我国今后的髹漆工艺能起很大的作用。

"利用第一"講漆工的原料、工具及設备。虽然文字很晦澀（見后），但还是能从中获得許多关于髹漆制造的知識。只要拿現在还在使用的原料及工具与它作一番对照，各条的內容，大体上是可以讀懂的。"楷法第二"专論漆工的忌病，它們都是依漆器的品种或某一制造程序排列在一起的。楊清仲的注又进一步解釋了每一忌病的原由。这样就使人明白那一种做法容易發生那一种毛病，因而更能帮助我們对制造方法的理解。最为切实簡明的是"質法第十七"，叙述了由棬楪到糙漆的六个生产过程②，一个步驟跟着一个步驟，有条不紊。这是漆器制造的基本法則，各种漆器，不問它最后的文飾如何，都必須經过这几个程序。"坤集"最后两章，連修补及摹仿的方法都有所涉及。根据書中的內容进行發掘和实驗，我相信許多已經失傳的方法有可能再寻找回来。

又因書中講到了各色各样的品种，提出了相互結合的規律，經过它的啓發，还可以帮助現代的美术工艺設計者創造出前所沒有的品种。

（5）"髹飾录"中包含着一些可資研究唐宋髹漆工艺的材料。

唐宋两朝遺留下来的髹漆实物極少，（古琴虽多，但并不能代表漆工全貌）因而我們的对于这一时期的漆工知識很有限。"髹飾录"中涉及唐宋时代漆器的文字，虽然不多，却是值得重視的材料。如"剔紅"一条說："唐制多印板刻平錦朱色，雕法古拙可賞，复有陷地黃錦者。宋元之制，藏鋒清楚，隐起圓滑，織細精致。"楊注也說唐代的剔紅"刀法快利，非后人所能及。陷地黃錦者，其錦多似細鈎云，与宋元以来之剔法大异也"。从他們两家的叙述可以推知宋代的剔紅已开元代及明初光滑圓潤的風格，但唐代的刀法快利古拙，是别具手法的。他如"金銀胎剔紅""鎖金"等条也都講到宋代的漆器。

（6）"髹飾录"中提出了严肅的工作态度。

黃大成、楊清仲两人在"髹飾录"中提出作为一个漆工所应有的严肅工作态度，也是值得所有的美术工艺工作者学習的。"行濫夺目"，在"楷法第二"列为"二戒"之一，說明他反对表面华丽而实际上是偷工減料的产品。在楊氏注中也不止一次反对降低用料的規格及違反制作的規程。"仿傚"一条，黃氏原文称："模拟历代古器及宋元名匠所造，或諸夷倭制等者，以其不易得，为好古之士备玩賞耳，（当然以今天的看法来說："供美术工艺工作者作研究参考之用"要更正确一些）非为卖骨董者之欺人貪价者作也。"楊注說仿制古器"有款者模之，則当款旁复加一款，曰：某姓名仿造。"都表明了实事求是的科学严肅态度。这两位髹漆匠师的道德品質，与某些自称为文人雅士而专門伪造名人書画来牟利欺人的，相去不可以道里計了。

（四）"髹飾录"的缺点

"髹飾录"是不是有缺点的呢？当然是有的。但我認为缺点的造成是有客观原因的。黃氏的原文，最令人惋惜的是字句太晦澀，不容易讀懂，而楊清仲的注解，虽在很大的程度上弥补了这个缺点，但仍感覚到說得不够詳細。下面举"利用第一"中的一条为例：

> "霰布　即蕉子用繪、絹、麻布。
>
> 蓓蕾下零，雨冻先集。"（原文）
>
> "成花者为雪，未成花者为霰，故曰'蓓蕾'，漆面为文相似也。其漆稠粘，故曰'雨冻'，又曰'下零'。曰'先集'，用蕉打起漆面也。"（楊注）

黃大成用"霰"来象征"蓓蕾漆"。所謂"霰"是雨点下降时，遇冷空气而凝結成的顆粒。它与雪本是一物，但不是六角形的冰花而是圓形的小珠，所以俗称"雪珠"。"蓓蕾"即小的顆粒，南方称皮膚上的小

② 六个生产过程是：1. 棬楪（做胎骨），2. 合縫（木胎的粘合），3. 捎当（填裂縫及通体漆刷生漆），4. 布漆（糊麻布），5. 垸漆（計粗灰漆、中灰漆、起棱角、細灰漆、起綫縣等共五道），6. 糙漆（計上灰糙、生漆糙、顛糙等共三道）。

疙瘩叫蓓蕾头。"張氏医通"："伤寒舌上生紅点名紅蓓蕾"。因而漆面上故意使其起小顆粒，不似一般的漆器有光滑的平面，叫做"蓓蕾漆"（"坤集"有"蓓蕾漆"条）。"雨冻"、"下零"、"先集"等名辞都是跟着霰联想出来的，"詩經"所謂"如彼雨雪，先集維霰"。

蕉子是用繪、絹、麻布等織品做成的。根据此条的楊注"其漆稠粘，故曰雨冻，……用蕉子打起漆面也"，及另一条"蓓蕾之二过"的楊注："漆有厚薄，蕉起有輕重之过"，"漆不粘稠，急紧之过"，可推知蓓蕾漆的做法是器物在上漆之后，上面粘蕉子，即繪、絹或麻布等織品，等到漆快要干的时候，将蕉子揭去，漆面就会被織品粘带起小顆粒来而成为蓓蕾漆了。繪、絹、麻布等粗細各不相同，因此用它們做出来的蓓蕾漆也有粗有細。正是"坤集"中"蓓蕾漆"条所謂"細者如飴摻，粗者如粒米"。这一种做法日本現在还流行，名叫"布目塗"列入"变塗"一类之內，見日文"实用漆工术"一書。

黃大成是一位精通文墨的人，可以說是匠而兼士，否則他不可能写出这部"槊飾录"。从書中也可以看出他是受了"易經"的"形而上者謂之道，形而下者謂之器"的哲学影响，所以"乾集"一开头便說："利器如四时，美材如五行，四时五行全而物生焉"。但仍有人会奇怪，黃大成既然煞費苦心撰写了"槊飾录"，又为什么将文字写成謎語似的，好像故意使人不能懂呢？据本人的推測是由于当时的社会輕視工匠的原故。如果当时他用淺显易懂的文字写了出来，就不仅会看作是匠人的口訣，連一个錢都不值，并会遭到"胸無点墨"的嘲笑。因此黃大成才抬出了"易經"的大道理，并采用了許多天文地理的名辞来象征附会漆工的各种原料、工具和設备。他之所以这样做，恐有他不得已的苦衷，这也正反映了封建时代所謂"万般皆下品，只有讀書高"的社会風尚。

至于"槊飾录"本文及楊注我們現在会感覚到它講得不够詳細，这是因为槊漆工艺当时正在盛行，許多工具和方法是一般留心工艺的人，尤其是槊漆工人所熟悉的，所以他們就認为沒有仔細描写叙述的必要。到了今天，許多方法技巧已經失傳，或将要失傳，我們却企圖从这部書中寻找完整的槊漆生产知識，自然它很难滿足我們的希望了。

（五）对"槊飾录"应做的工作

"槊飾录"虽經楊清仲及寿硃堂主人做过注解，但对我們的需要来說，前人的工作，显然是不够的。为了研究我国槊漆工艺在历史上的輝煌成就，为了使这門美术工艺能繼續發展，推陈出新地为社会主义建設服务，我們有必要再为它作一次詳細的注解。

用来注解"槊飾录"的材料，至少有以下几个来源：

1. 将黃大成的原文（包括楊注）逐条編号，并将名称及术語摘出来，編成索引。利用索引进行本書的互注工作。因原文或楊注講某一事物或术語，如只单独地来看它，往往不能明白，但倘若書中别处又講到它，将它們斗攏起来看便容易理解了。前面所引关于蓓蕾漆的各条，便是一例。

2. 用我国其他与漆工有关的文献如"髹耕录"、"与古斋琴譜"等来作輔佐补充材料。

3. 参考日本人关于漆工的資料，如今泉雄作的"槊飾录箋解"（載"国华"，仅完成"乾集"），又"槊飾录"（載"漆友"），石井吉次郎、一戶清方合著的"实用漆工术"及六角紫水的著作等。

4. 到国內的几个制造漆器中心如北京、福州、揚州等地进行采訪，向老艺人学習請教。尤其是像漆工专家沈福文先生，一定能提出許多实际的工作經驗。

5. 对古代的漆器进行分析研究，拍攝照片作为插圖，也就是以实物来替"槊飾录"作注解。

注解"槊飾录"，在几年前我曾作了一个尝試，但材料来源只采用了上述的1、2两項。此外仅参考了故宫博物院藏品的一小部分，并从老师傅多宝臣先生（現在故宫博物院修整組工作）那里訪問到一些关于北京漆工的傳統做法。但距离比較全面地掌握資料，差得很远，所以至今不敢發表。

"槊飾录"注解的完成，意味着解决了槊漆制造及槊漆史研究的某些重要問題，当然不是件簡单的事。除非有領导有計划地进行，用集体力量，一方面研究，一方面实驗，很难完成。可喜的是由沈福文先生主持的漆工学校，早已成立，对槊漆的科学实驗工作，具备了良好的条件。去年中央工艺美术学院及中央工艺美术科学研究所相繼成立，将来它們一定能担当起这个任务。

（上接第8頁）

元張成和楊茂都是浙江嘉兴人，据康熙二十四年嘉兴府志称，元时張成与同里楊茂，俱善槊漆剔紅器。永乐中，日本琉球購得以献于朝，成祖聞而召之。时二人已歿，其子德剛（即張成的兒子張德剛）能繼父業，随召至京，面試称旨，即授营繕所副。复其家。这一段記載，說明了祖国的漆器工艺是有着悠久的历史；而且这两位卓越艺人的作品，还保存到現在。

明初永乐时，皇家曾設有果园厂，制造剔紅漆器，供皇家使用。果园厂里的著名民間艺人張德剛，就是嘉兴府志所載元張成的兒子。我們看到历史記載中說到宋代的剔紅非常好，但至今苦無实物可証。現在既有元代的剔紅漆器，不仅看出明初的漆器是繼承了元代的优良傳統，同时元代时間短暫不过八十年，所以也可以推断宋代剔紅制作的風格。因此，这两位元代卓越艺人——張成和楊茂的作品，可以說是研究祖国漆器工艺中最珍貴的資料了。

长沙楚墓出土的漆器

吳　銘　生

长沙楚墓出土的漆器，不仅是数量多，保存很完整，而且在制作技术上能够显示当时漆器手工艺一定的成就，是研究楚国漆器的珍貴資料。本文綜合几年来楚墓出土的完整漆器形制、質地、制作方法及紋飾諸方面分別作一介紹：

漆羽觴：左家公山15号墓出土四件，楊家灣六号墓出土廿件。前者是用細致的絲帛包裹着，为橢圓形，胎木質，做法系用整塊木雕成器形，底部平直而渾厚，口緣部分較薄，漆直接髹于木胎上，外部为黑色（底端有朱漆画边），內部为朱地黑繪，口緣与耳部的表里却为黑地朱繪，花紋为龙、鳳、鳥形紋飾①。

楊家灣6号墓出土的羽觴有一部分殘破，为橢圓形，耳有半月形与方形两种，以方形耳較大。均系木胎，做法与左家公山15号墓出土的相同，用木塊雕成，底厚边薄，直接在木胎上施漆。漆色外部为黑色（底端用朱色画边），內部为朱色，無花紋，口緣及耳部表里为黑地朱繪。花紋有四叶形紋、变形云紋与鳳紋②，四叶形花紋与楚墓出土銅鏡的四叶形紐座相似。这些羽觴的每个底部都有一个小圓形的烙印文字，但难辨識。

漆奩：顏家岭35号墓出土一件，楊家灣6号墓出土两件。前者圓筒形，無盖，下有三只蹄形矮銅足，一側有环形銅鋬。系木胎，制作方法是用薄板构成圓筒形，在接榫处削成斜角以漆粘合，然后按上底板。足与紐都用漆胶在奩上。奩內髹黑漆，奩外为黑地朱繪，紋飾精美。构圖分为五栏，第一、三、五栏为变形鳳紋圖案，第二栏左側有两兽在搏斗，右側两猎人分持箭、矛正在树林間圍捕一兽，第四栏有一人牵猴，两兽前后追逐，一对天鵝在地上啄食。在这个漆奩上，聰明的画师以写实的艺术手法，細致地鈎画了一幅古代狩猎情景。

楊家灣6号墓出土的漆奩，有一件內面殘存灰白色的糊状物，可能是粉类的东西。形制与狩猎紋漆奩相似，下有三只蹄形矮銅足，有盖，并有三个銅鈕。鈕似兽首形，两側却無鋬。奩盖略大于奩身，不是以子口合縫，而是奩盖套住奩身。胎为木質，制成方法与狩猎紋奩全同。內髹黑漆，外为黑地朱繪，花紋为龙、鳳紋圖案及双層菱形花紋③。

漆盒：左家公山15号墓出土一件，楊家灣6号墓出土四件。15号墓之漆盒出土时盒內平放着一面素面銅鏡，鏡紐尚殘存穿系的絲帶。盒盖稍隆起，底平直，盖与底是上下套住，为木胎，做法与奩相同，內髹黑漆，外为黑地朱繪，盖上为鳳紋圖案，此外均为鳥紋圖案④。

楊家灣6号墓出土的四件漆盒有两大两小，两件大的均已殘破，一件內面盛有竹簡、銅鏡、木梳、木篦、銅刷柄与一件小漆盒；一件盒底与盒盖里面有陰刻的"王二"字迹。两者均为木胎，做法与15号墓漆盒相同，內髹黑漆，外为黑地朱繪，花紋有鳥、鳳形圖案⑤。小漆盒两件，內装灰白色的粉状物，形制、胎質及做法与大漆盒相同。內髹黑漆，外为黑地朱繪，花紋为鳥、鳳圖案⑥。

漆雕花板：仰天湖14号墓与26号墓各出土一塊，两者出土时均放在木棺內底上，用来垫托死者的遺骸。花板系透雕，刀法明快，圖案精美，圖案由三組三角形与两組十字形几何形花紋組成，內并飾以鳳紋。在板四周边緣部分用彩漆画成連續双層菱形圖案，漆色有朱、黑、黃、金四色，色彩衬托鮮艳美观⑦。

26号墓出土的雕刻花板透雕几何形圖案，花板四周边緣部分同样用彩漆画成双層菱形圖案⑧。这种双層菱形圖案与长沙广济桥第五号战国墓之織花絲織物上之圖案花紋極为相似⑨。漆色有朱、黑、金三色。

漆剑鞘：左家公山15号墓出土一件，紫檀鋪30号墓出土一件。前者鞘內套着剑，放在木剑槽內，末端鑲有玉琫，鞘为木胎，用两长条形薄板相合，以漆胶住。琫的按装是采用子母榫。鞘上髹朱漆，漆色光亮而現裂紋，裂紋形状如虾背一样⑩。

30号墓的漆剑鞘，出土时內套有銅剑，無琫。鞘为木胎，做法与前者相同，外部髹朱漆而有裂紋⑪。

漆木棺：漆木棺在长沙楚墓出土的很多，其中以楊家灣6号墓与广济桥5号墓的最完整。6号墓木棺棺外用三道絲帛封住，每道三重，棺內底垫有

一塊透雕三角形圖案花板。木棺外髹黑漆，內髹朱漆⑫。

广济桥5号墓的木棺，棺外用两道絲帛封住，上面又用絲繩縛住。在棺盖及两边板按有銅質兽面鉚环八个，环上再以絲繩套住。木棺內底垫有一塊斜刀平雕的几何形圖案花板，可惜被过去盜墓人砍坏。木棺外髹黑漆，內髹朱漆⑬。

漆箭杆：左家公山15号墓出土十二支，插在木制的矢箙內，杆末端有些尚殘存羽毛。箭杆通体髹朱漆，每隔一段距离又用黑漆画上几道弦紋⑭。

漆矢箙：左家公山15号墓出土一件，下端纏以絲帛，上端有三角形孔，箙腔內插着箭矢，矢箙內外均髹黑漆⑮。

漆竹弓：紫檀鋪30号墓出土一件。弓里層是具有韌性的竹片数重，外用細薄的小篾片纏繞，两端用木做成，通体髹黑漆⑯。

漆矛柲：紫檀鋪30号墓出土一件。柲呈圓柱形，做法是內木外竹，里面用一根圓木条做"心"，周圍用細长的竹片包裹，以增强柲的韌性，通体髹黑漆⑰。

漆皮甲：左家公山15号墓出土一件，上半身用小塊四圓角形皮革縫綴而成，形成所謂"魚鱗甲"，下半身却連以絲織物，上面施以彩繪，在每塊小皮革上塗以黑漆⑱。

上面所举，仅是解放后几年来长沙楚墓中出土較为完整的漆器，从这些資料，使我們对楚国漆器手工艺的情况，可以有个大概的了解：一、从出土的漆器来看，当时从生活用具的羽觴、奩、盒，兵器中的劍鞘、箭杆、矢箙、矛柲、弓、皮甲，到死者的木棺以及垫托尸体的雕花板，都是髹漆，这說明当时漆的使用是异常广泛的。如果再从漆器的制作技术，漆色的多种多样，更可見这时的漆器手工艺已有了高度發展。关于战国时代漆器手工艺的發展情况，文献資料也有零星記載。史記老庄列傳云："庄子者，蒙人也，名周，尝为漆园吏"。从这段記載里說明了战国时已有专門培植树的园圃，庄子就曾經做过管理漆园的官吏。漆工的經营管理在战国也像冶金、木工、陶工一样，具有一定的規模，建立了一定的組織，分工也很細致。負責这个工作的官吏有工师、右工师、右軍工师等名目。工师的助手又有丞或佐，下面又有百工。解放前长沙盜掘一座楚墓出土的一件漆奩，上面有銘文："廿九年六月己丑，乍告、吏丞向、右工市（工师）象、工六人台"⑲。从这些資料研究，当时漆器工艺是已达到了較高的發展阶段。

二、出土漆器內的生活用具如羽觴、奩、盒，全都是木胎，胎的做法有两种：一种是用整木雕成器形（如羽觴），表里进行磨光加工，再在木胎上直接髹漆，然后用彩漆繪画；另一种如奩、盒器形，先用薄木板构成圓筒形，在接榫处削成斜角用漆粘合，再按上底板，待器形固定后，在木胎上直接髹漆，然后加以漆繪。奩盖上之紐与底上之足也用漆胶住。

三、出土漆器使用的漆色有朱、黑、黃、金四种，常見的以朱、黑两色最多，而色彩的衬托最普遍的是黑地朱繪或朱地黑繪两种。

四、出土漆器的花紋，画工精巧，构圖美观，有龙紋、鳳紋、鳥紋及几何形花紋圖案，并出現了以現实生活为題材的狩猎紋，常見的花紋以龙紋、鳳紋为最多。

---

①④⑩⑭⑮⑱ 文物参考資料 1954 年第 12 期"长沙左家公山战国木槨墓"。

②③⑤⑥⑫ 同上期"长沙楊家灣006号墓清理簡报"。

⑦⑧ 文物参考資料 1956 年第 12 期封里插圖。

⑨⑬ 文物参考資料 1957 年第 2 期"长沙广济桥第 5 号战国木槨墓清理簡报"。

⑪⑯⑰ 考古通訊 1957 年 1 期"长沙紫檀鋪战国木槨墓清理簡报"。

⑲ 楊寬著"战国史"第 39 頁注 15。

朱桂辛先生所編漆書即将出版

朱桂辛老先生（啓鈐）是当代古建筑及絲綉两門学术研究的奠基者，对于我国的髹漆工艺也有深湛的研究，他对于宋代朱遵度著的漆經久已失傳，感到非常遺憾，所以远在三十多年前就刊印了明黃大成著的髹飾录，另外还自己着手彙輯有关髹漆的历史文献。他用了相当长的时間編成了一部专著，名曰漆書，共計九卷：卷一釋名，考釋漆字的来源及它的涵义。卷二器物，列举古代用漆制成的各种物品。卷三礼器，彙录了有关漆工中的祭器、仪仗、冠服、車輪等資料及官匠的制度。卷四雕漆，专收关于剔紅、剔犀的記載。卷五制法，記述营造建筑的用漆和髹漆工艺中各种不同的制作，兼及佛作塑造。卷六工名，輯录由汉至清漆工名姓之可考者。卷七产地，統計我国产漆地区并考与漆有关的地名。卷八树艺，綜述关于漆树的种植方法和漆的性能。卷九外紀，所收主要是关于日本漆工的材料并附日本的漆工書目。全書約八万字，在分量上超过古今圖書集成考工部的漆工典二十多倍。

朱先生非常謙虛，自以为这部書不够完备，須待补充和整理后才能出版。但中央手工艺管理局方面認为像这样的专門著述，目前非常需要，即使有待补充，也不妨先印出来供給大家参考研究。現該局已决定先行油印出版，大約不久即可出書。

·王世襄·

揚州鳳凰河汉代木槨墓出土的漆器

苏北治淮文物工作組

在拓寬里下河入江水道——第一期鳳凰河工程中，我們陆續發現了許多古墓葬及文物，其中重要發現已报导在去年考古通訊第一、二期內。为了更好的保护及清理这个地区工程中的文物，1955年冬季工程开始后，南京博物院和江苏省文管会共同組成工作組，前往該地工作。到去年春季全部工程結束。这条河道北通高宝湖，南入长江，工区全长4,650米。

我們在第二期工程中，从1955年12月8日起到1956年1月8日止，共清理比較完整的墓葬10座，7座为汉代，1座为明代，2座不能确定时代；出土文物共235件。茲将其中具有代表意义的汉代木槨墓（編号5）作一簡要的报导。

（一）墓的形制与結构

这次清理的墓葬俱为土坑豎井木槨墓，在結构上大体是一致的，不过有的是单葬，有的是双葬。5号墓墓室长3.9米，寬2.4米，北偏东56度，高度在發現时已为民工削去，估計在2米以上。坑內滿填黃色粘土，相当坚实，靠着木槨的土層已变成了白灰色，且带水份，似稀泥一般，我們推測是木槨槨板糜料遺迹。

墓槨与墓棺俱楠木，槨木較次，油漆亦差。它长2.75米，寬1.44米，高0.76米，槨壁厚度为0.12米。整个木槨是用长条木板拼成，紧包在木棺和足箱的外面，接合处挖槽榫上。墓棺共有两口，是一个双葬棺，一具长2米，寬0.54米，高0.4米（右棺）；一具长1.9米，寬0.46米，高0.4米（左棺），棺木俱厚0.08米。这两具棺木是用完整的两段楠木鑿成，它們被挖成凹状，加以棺盖（也是整木）；值得注意的是棺木刻鑿及創光技术都很細致，显得非常規矩完整，而且內外所塗的紅、黑色漆（外黑內紅），保存顏色如新。

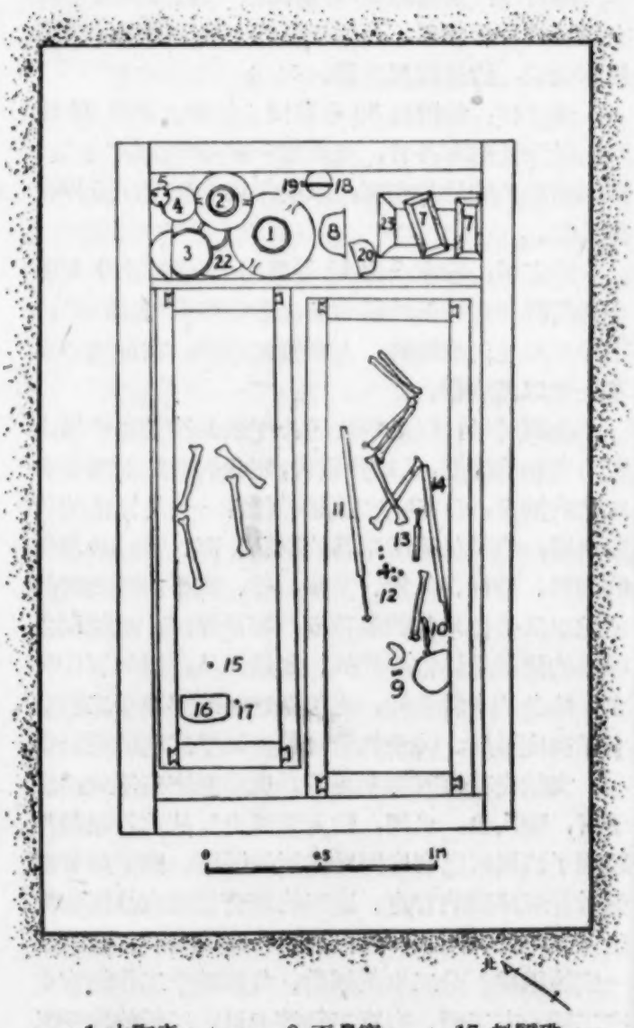
在棺槨之間人架足端的一部分空間，用0.04米厚的木板隔成小室，我們称为"足箱"，用来放置殉葬器物，有陶壺、陶盒、銅洗及許多漆器等。其他遺物如劍、刀、五銖錢、漆奩等則分別放在两棺內。这一种殉葬的制度，在此地的汉墓中是常見的（如果是单葬，有时"足箱"在棺的左側或右側）。

从5号墓的双葬和遺物分布看，左棺內放了瑪瑙珠、料珠和漆奩（奩中有小盒、木梳）等物；右棺內放了鼻塞、鉄刀、鉄劍、五銖錢等物。我們推測前者为女、后者为男，可能是一个夫妇合葬墓。

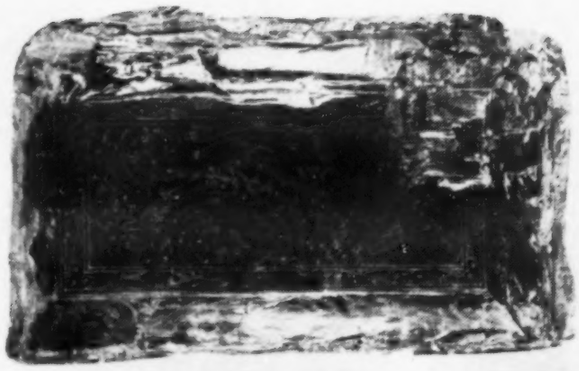
（二）出土遺物

这个墓中的全部出土物名称、大小、位置列表

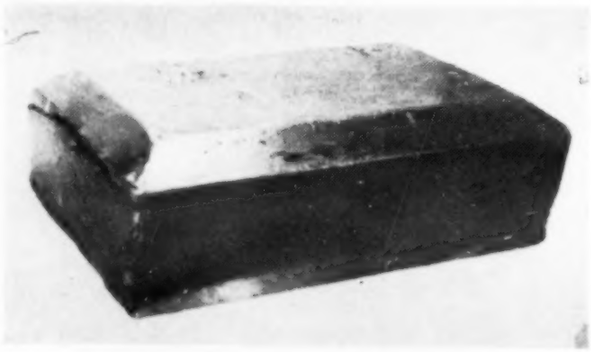
江鳳墓五平面圖



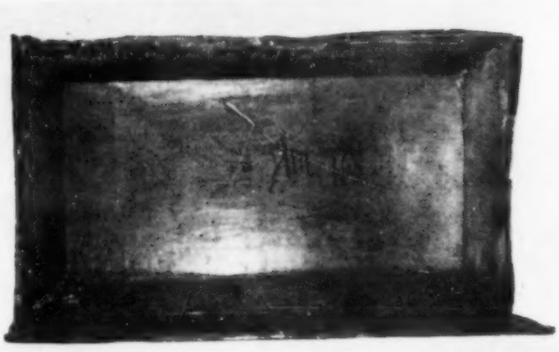
1. 大陶壺
2. 陶壺
3. 陶盒
4. 双耳陶盒
5. 銅爐燈
6. 漆碗(在2下)
7. 漆长盒
8. 銅洗
9. 玉鼻塞
10. 漆刀
11. 漆鞘鉄劍
12. 五銖錢
13. 漆刀
14. 漆鞘鉄劍
15. 瑪瑙珠
16. 漆奩
17. 料質珠
18. 銅鏡
19. 銅刷
20. 銅洗
22. 大陶罐
23. 漆长大盒



1. 大长方漆盒盒盖的花紋



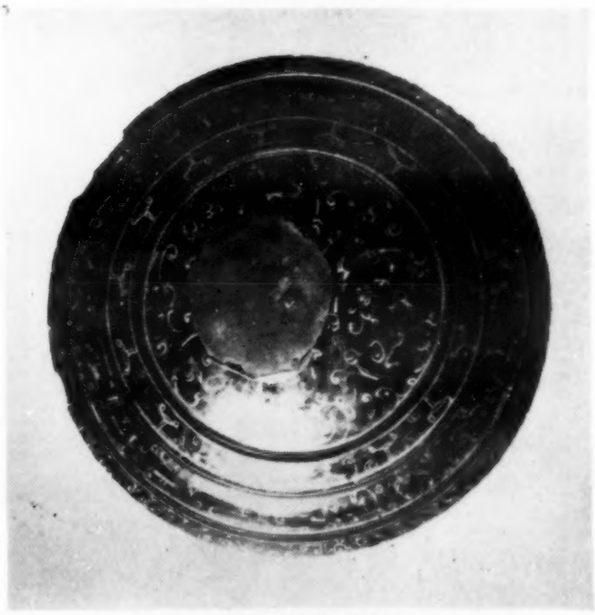
2. 大长方漆盒内盒



3. 大长方漆盒内盒里面的文字

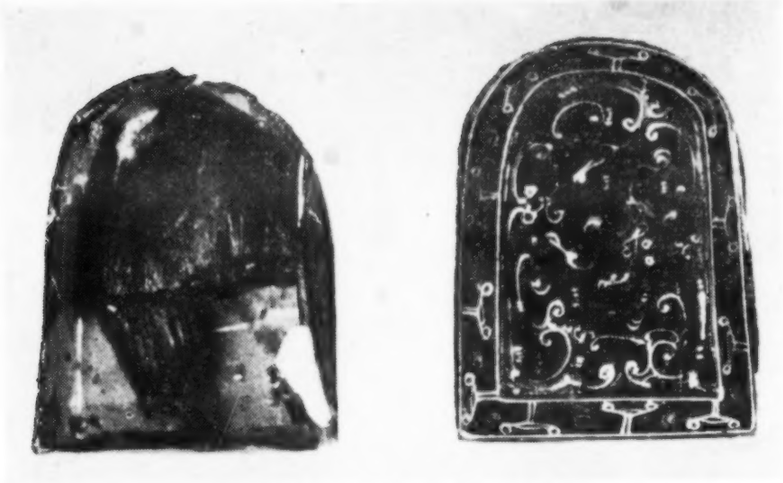
4. 椭圓形小漆盒

5. 长方小漆盒



6. 漆奩盖面上花紋

7. 漆奩底部的花紋



8. 馬蹄形小漆盒內裝的木梳盒面花紋

10. 正方形小漆盒

9. 馬蹄形小漆盒

11. 漆盘及底部划紋

12. 陶鱗趾金

13. 銅把漆碗

14. 銅熏爐

名　　称	大　(单位：厘米)　小	件数	位　　置	圖号
甲、漆器类：				
1. 漆奩	圓徑 21.5，　高（殘）	1	左棺头部	6、7
2. 长方小漆盒	①高4.6，长6.8，寬3 ②高4，长13.9，寬2.8	2	在漆奩內	5
3. 圓形小漆盒	①高4.8，徑4.3 ②高5，徑6	2	在漆奩內	
4. 橢圓形小漆盒	高5，徑6×8	1	在漆奩內	4
5. 馬蹄形小漆盒	高5.4，徑8.2×6	1	在漆奩內	8、9
6. 正方形小漆盒	4.5×4.5×4.5	1	在漆奩內	10
7. 耳杯	长13，寬（帶耳）12，高 3	3	一件在双耳陶盒中 二件在大陶壺中	
8. 銅把漆碗	高5，口徑9.2，底徑5.8	1	足箱內陶壺下面	13
9. 漆盘	高2，口徑14，底徑：8.5	1	在銅洗內	11
10. 长方形漆盒	高（殘），长26，寬12	2	足箱內	
11. 长方形大漆盒	高 18，长 55.5，寬 32.5	1	足箱內	1、2、3
乙、銅器类：				
1. 熏爐	高9，（足高 3），柄长6.5 徑，7	1	足箱內	14
2. 銅匜	高4，口徑 13，底徑 6.3	1	在銅洗內与漆盘合	16
3. 銅洗	①高12，口徑22，底徑，12 ②高11，口徑21.5，	2	足箱內	
4. 銅鏡	徑10.5，厚1	1	足箱內	
5 銅刷	长12.5	1	复銅鏡上	
6. 五銖錢	圓徑2.5，方边 1	20	右棺中部	
丙、陶器类：				
1. 大陶壺	高42.5，口徑：15.6，腹徑38.5	1	足箱內	
2. 大陶罐	高29，口徑 11.5，腹徑37	1	足箱內	
3. 陶壺	高29.8，口徑11.8，腹徑37.5	1	足箱內	
4. 陶盒	①高16.5，腹徑20.5 ②高14.5，腹徑17（帶双耳）	2	足箱內	
5. 五銖錢	与銅五銖同	14	放在长方形漆盒內	
6. 麟趾金	圓徑6，厚 2.5	10	放在长方形漆盒內	12
丁、其他：				
1. 漆鞘鉄劍	长78，寬4，	2	右棺中部	
2. 漆鞘鉄刀	长23.5，寬 1，	2	右棺中部	15
3. 木梳	长5，寬4	4	两件在馬蹄形小漆盒內，两件压銅鏡上	
4. 玉鼻塞	长2，徑 0.5	2	右棺头部	
5. 瑪瑙珠	球徑 1.8	1	左棺头部	
6. 料珠	球徑1	1	左棺头部	

于上，其中以漆器为最多。

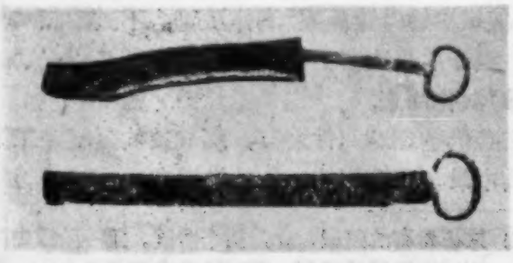
1. 全部 16 件漆器，大件为木胎，小件为夾紵胎，黑漆髹器身，朱漆繪花紋。大部分都非常完整，这是在鳳凰河几期工程中出土最完整的一批漆器。花紋以卷云紋为主，中間夾以鳥、兽如鳳、鹿等，組成美观而精致的圖案。素面漆器有鑲銅把的漆碗与漆盘、大长方漆盒等。漆盘底部划有“备”字，而大长方漆盒內盖及底均用硃笔写“程长卿”三字，从字体看是西汉隶書，估計是墓主人名字。

2. 放在女棺內的圓形漆奩中有长方小漆盒 2 件，圓形小漆盒 2 件，正方形小漆盒 1 件，橢圓形及馬蹄形小漆盒各 1 件，它們所繪的卷云、花草紋飾，以及小盒內装的木梳，都可以說明是女子装飾用品。大长方漆盒用双套合成，內套素面，外套盒面繪極美丽的花草鳥兽圖案，与长沙楚漆器也很相似(注)。

漆耳杯放在陶壺和陶盒內，可以說明是飲器。漆盘和銅匜放在銅洗內，可以說明它們是水器或食器。銅鏡上面复盖的銅刷样子像烟斗，并遺留棕毛，我們推測这是拂鏡塵的用具。这些成套或互有关系的用具，可帮助我們了解当时人們的生活情况。

从这个墓的形制和結构看，与“考古通訊”去年第 1 期所报导的鳳凰河汉代木槨墓完全相

（下接31頁）



15. 漆鞘鉄刀

16. 銅匜

王建墓漆器的几片銀飾件

楊有潤

1942—1943年由四川博物館、前中央研究院及前中央博物院筹备处正式發掘的前蜀王建墓，是考古工作上一項重要發現。这墓入葬年代为前蜀光天元年（公元918年），到發掘时已历1025年；其中曾經不止一次被盜，但劫后殘余的遺物，經过整理后仍是研究历史、文物制度以及工艺、美术史上的珍貴資料。如墓內石刻一項，在全国范圍內应是一时代的代表性作品（見本刊1955年第3期）。再如漆器工艺品，同样是这一时代的佳作。关于全部發掘材料，正由有关部門編写专書准备出版，本文只是节录其中的一小部分，作一簡单介紹。全墓出土的漆器，包括門、棺、槨、册匣、宝盝、鏡盒等六种。其中册匣、宝盝虽然受盜掘扰乱，木質腐朽殆尽，但器上的銀質飾件、漆皮、泥痕等資料，經过一年多的細心整理，已制成了复原的新器，故本文介紹的仅是册匣、宝盝两种。

一、册 匣

册匣是装玉册的木制漆匣。匣有哀册、謚册两具。匣的形制計长2.32米，寬0.45米，高0.225米。底用三級凸出底座式，周墻平直，匣口上下母子对合，平盖。匣盖的两端装銀質提环，背側用象鼻鍮鈒，前側有銀环鉄鎖，底有鉄質包銀大抬环一双。盖、底座上下鑲銀質薄带五匝，用銀釘釘实。通身朱漆。盖面用純銀参鏤的圖样装飾。圖样的取材有鳳、鶴、孔雀、獅、忍冬草。圖样結构，以双鳳、双鶴、双孔雀組成五个团花为主題；每一单位組合紋样，为上下对翔，嘴喙組綬联綴。团与团的間隔，用忍冬紋补間花，使团花与間花組成正中的长幅圖面，这就是全面圖案的主題。主題周圍再以十二組双獅繞成一道边緣；組的单位紋样，为雌雄追逐顧盼相戏的情状。这样的一个圖面，充滿着生动、雄健和細致、絢丽的气氛。

二、宝 盝

宝盝是装謚宝的双重木制漆盒。外盒的形制計0.767米見方，高0.20米，通体朱紅漆。盒分盖、底两部合成，而上下并未联綴。盖两側装銀質提环，用以啓合。底盒采用須弥座的形式，盒盖平方，口緣二級凸出，小于底口一級。通体的形象，稳重中并不呆板，在形制設計上是非常成功的作品。盒身上下圍以銀質薄带三匝，銀光与朱采相映，更覚富丽。这盒的装飾，可分器身与頂面两部分。底盒束腰四側各飾四只水鳧，两两相对作起飞之状。盒盖四側飾对角云紋，正中飾寿鳥两叶，作比翼飞翔的姿势。盖平面四角飾花朵四叶，正中飾盘鳳，上下对翔。两旁飾执鉞金甲武士，似为守护之意。內盒見方0.597米，高0.144米。通体朱漆。周身圍銀質薄带四匝。底盒四側各飾花鳳两叶，盖側四边各飾花雉两叶，盖平面正中飾蟠龙一团，两旁飾执鉞金甲武士，四角飾忍冬紋补角花。盖两側装銀提环，前后側装鈕叶上鎖。

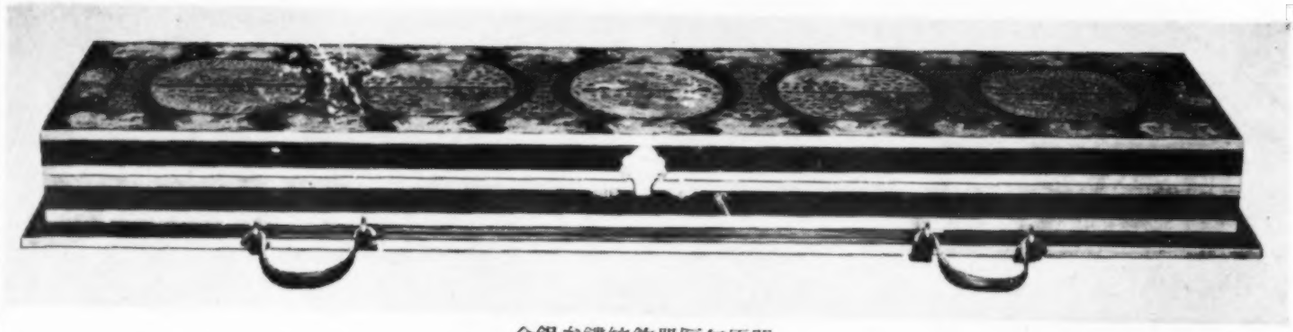
* * *

以上两件漆器，是封建王朝中有关謚法仪制里的重器，它的形制作法当有一定。然宋以前有关謚册、謚宝之事都不提及匣、盝的形制，即在帝号中有关册、宝事例提到匣的，但匣、盝究竟是什么样子？仍不得而知。只有宋史輿服志見："盝以金装，內設金床暈錦褥，飾以杂色玻黎碧石珊瑚金精石瑪瑙。又盝二重，皆装以金，复以紅罗綉帊，載以腰輿及行馬。"与"册匣长广取容册，奩以朱漆，金鏤百花凸起行龙金鎖帊鍥，复以紅罗綉盘龙蹙金帊……。"的記載，稍为詳細。今与前述册匣、宝盝参証，虽有事死、事生及繁簡的不同，但形制上大体是一致的。按宋接五代，五代又承唐制，于此七百余年中的册匣、宝盝之制，可以具体明了。

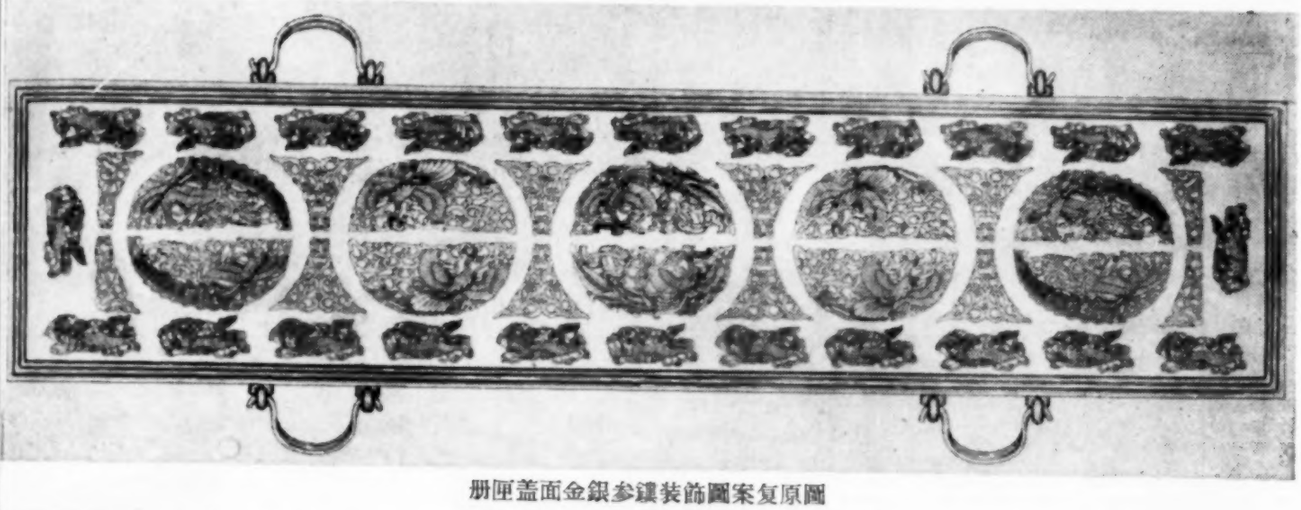
这两器的制作，正如"朱漆，金鏤百花凸起行龙金鎖"的作法。匣盖、底、合口部分均用銀带包緣，这是长沙楚漆器与四川两汉漆器中金銀扣和鎏金銅扣的古制；盖面鏤鏨的銀花装飾，这又是东汉末时"純銀参鏤带漆画案"的作法①，不过漆画减去罢了。至于后来漆器上的描金画，可能又是从"純銀参鏤"演化而来。

在我們整理这两件漆器，制成新的复制品工作中，其中最多而精細的工作首推銀工，当时是聘請

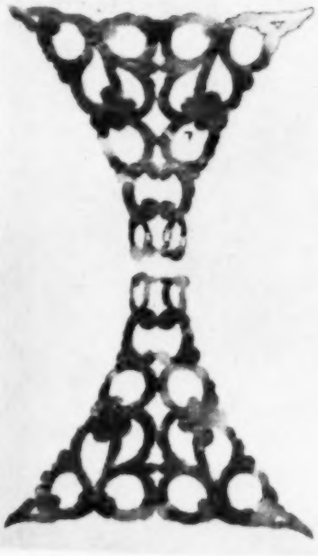
注：按王建墓的發掘，分为两个阶段。第一阶段由四川博物館領导發掘，第二阶段由三机关合作。本文內所介紹之漆器，即系在第一阶段內發掘者。



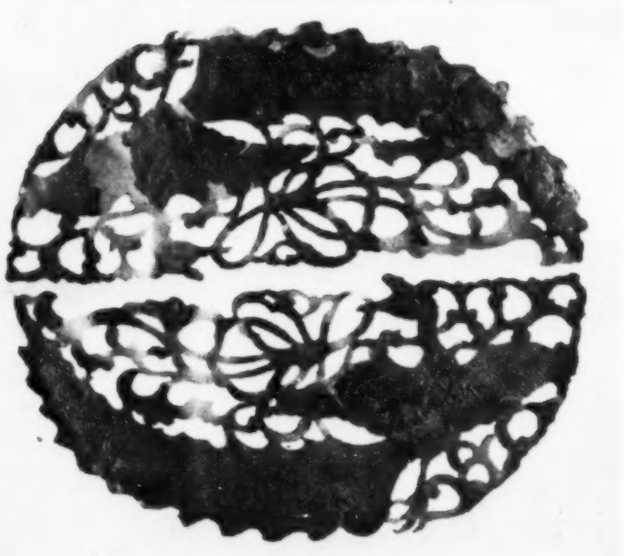
金銀參鏤紋飾册匣复原器



册匣盖面金銀參鏤装飾圖案复原圖

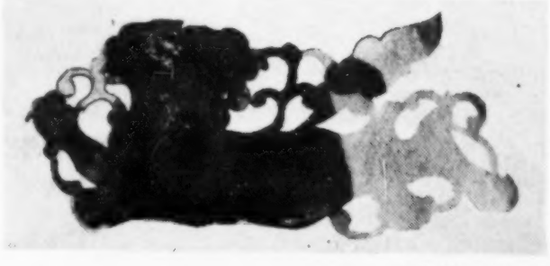


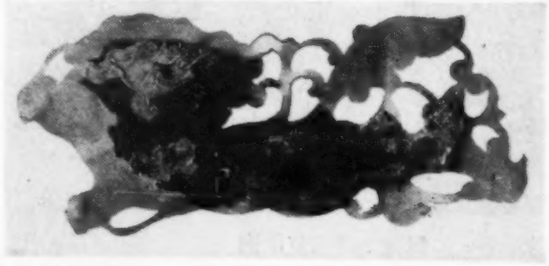
册匣盖面正中金銀參鏤忍多紋补間飾片



册匣盖面正中两边金銀參鏤双孔雀团花飾片

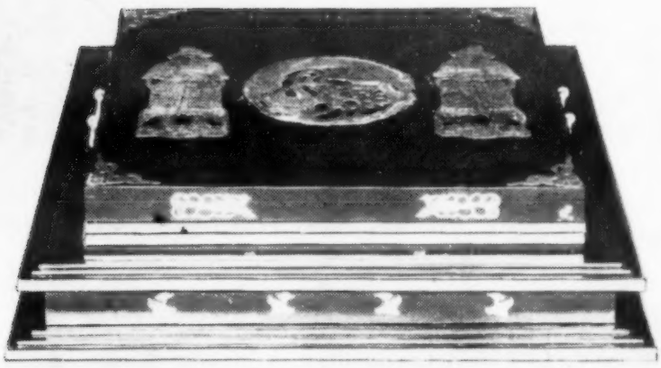
册匣盖面正中金銀參鏤忍多紋补边飾片



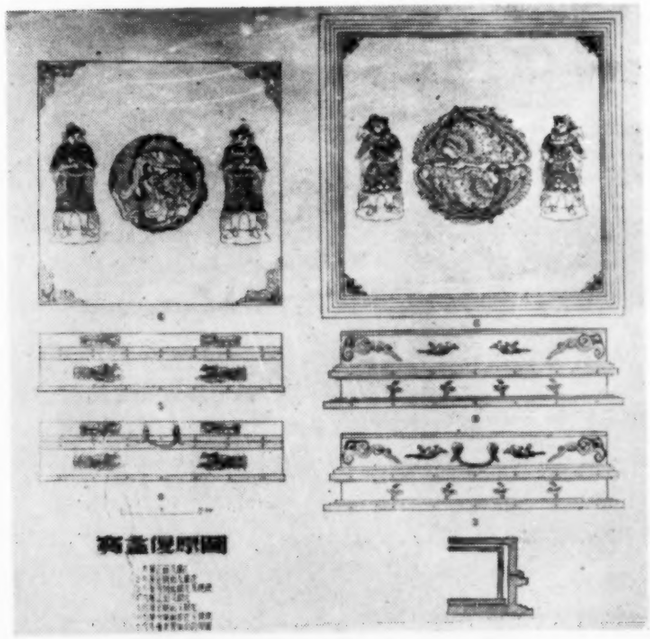


册匣盖面金銀參鏤双瓣边緣飾片

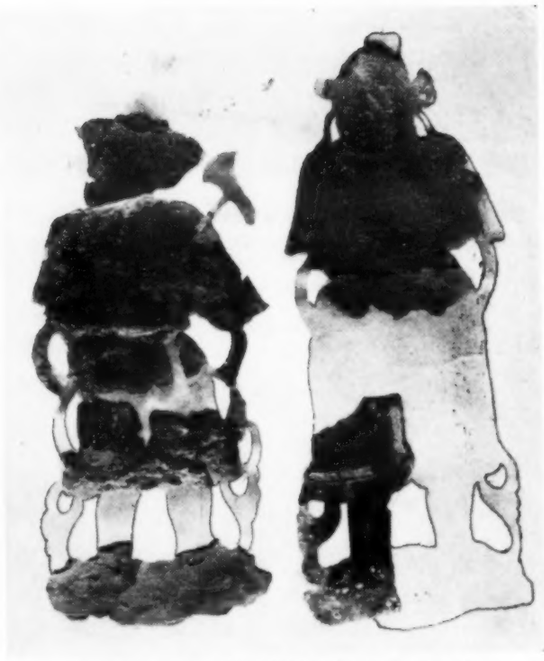
金銀參鏤朱漆宝盖复原器之一



金銀參鏤朱漆宝盖复原器之二(揭去外盖双重套置的情况)

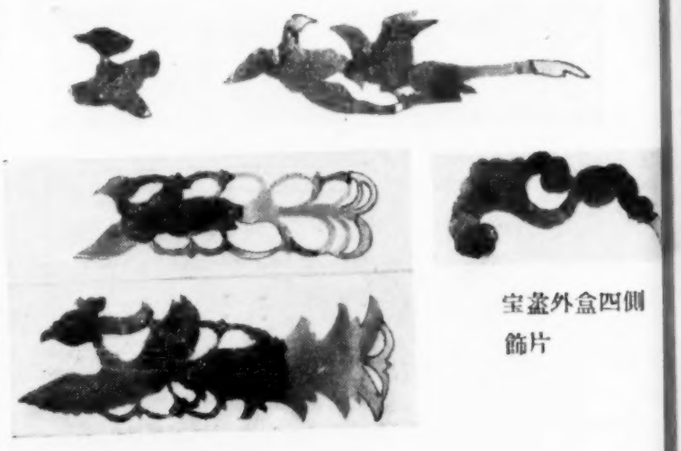


宝盖內外盒复原圖



宝盖盖正中团花两旁的奉护武士像飾片

宝盖內盒盖面正中蟠龙团花飾片



宝盖外盒四側飾片

册匣盖面正中两边金銀参鏤双孔雀团花飾片临繪圖部分

成都良工黃福臣承制。我們在参加这番工作实踐中，对原作者的匠心与技艺更有了一些体会。从全部圖案組織上講：原作者考虑到全部局面都是方形，所以每一主題都采用了团形，以求显著与变化。但单从方与圓之間的形象对比，是容易产生不很調和的感覚，故宝盖盖面四角曾用补角的办法作为緩冲，使全圖达到融洽一体的效果。如册匣的主題如果单是五个团花連列，就不能使彼此联結，故采用忍冬紋样作了补間，以达到統一效果。作者最突出的才能，是对統一与变化的应用，有非常的灵活性。如册匣五个团花的組織，是在形象上求統一而內容題材上求变化的作法；組綬題材則一，而形象又略异，这充分說明設計技术的純熟，使册匣圖面达到美丽和諧的效果。再如宝盖四側的云、花鳳、寿鳥、水鳧均采用了向上飞翔的姿势，使观者覚得活潑舒适。我們对一件良好的工艺美术品，往往以匠心独运来称道，这是眞正可从具体作品中来得到深刻認識的。总的說来，这一制作，装飾方面达到富丽堂皇的效果；在配件方面，也得到实用美观的目的。

宝盖外盒四側飾片临繪圖

宝盖盖正中团花两旁的奉护武士像飾片临繪圖
（上圖为李良模临繪）

① 魏武上杂物疏曰御物有純銀参鏤帶漆画案一枚。太平御覽卷710第5頁

（上接44頁）

一种是有轉折停頓的綫条。这些綫条描法，在战国时期就有了高度的成就，当时圖案画面的生动、灵活，它是起了很大作用的，并且为后来汉代漆器工艺美术也打下了深厚基础。

此外在战国漆画中还有一种用点的方法，它对画面上的补白、破板，以及使画面的运用灵活整齐，也起有重要作用。

关于战国漆器上的色彩，一般的多系用褐黑色作底，以深紅色作衬色，朱色与黃色作画，色与色的配合非常鮮美調和，因此圖案气氛上显得富丽堂皇。但也有用朱色、赭黑色作底，黑色或黑灰色作画的。不过后者發現不多，如黑灰色作画，仅一九五三年长沙月亮山四十一号墓葬出土有一件錢羽觴上有此顏色。当时所用的色彩似采用矿物色；因为战国漆器色彩脫落后，發現了有顆粒粉末的顏色。

关于战国漆器花紋內容是很丰富的，本文系仅就一九五二年至一九五五年期間长沙出土的漆器来分析的，由于掌握的材料不多，見識不广，因此不够全面正确，希望同志們多提出宝貴的意見，使我提高認識水平。

談杭州老和山宋墓出土的漆器

蔣　纘　初

一九五三年七、八月間，华东文物工作队浙江組曾經在杭州西湖区老和山东麓的浙大工地上清理了四座小型宋墓。这四座墓中都或多或少地出土了一些漆器。現将墓制、出器物、出土漆器的特点和目前的保存状况分述如下：

一　墓制和同出器物

（一）第201号墓：墓的方向为正南北，墓頂在地表下1.5米的深度，是券頂的长方形磚室墓。墓长2.25米，寬0.95米，从券頂到墓底深1.3米，墓两端并各有磚砌小龕一个。墓內积水深0.6米左右，因接近泉水，积水不易排除，棺木和随葬品都浸在水中。

随葬品計有漆碗三个，漆盘一个，小漆棒一根，木俑二十四个（其中十六个缺头部），鉄牛四个，銀套盒一件，水晶雕鴛鴦一个，銅唾壺一个，四耳帶釉陶罐一个和錢幣七枚（其中"五銖"錢两枚、"元祐"錢两枚、"崇宁"錢一枚和"大观"錢两枚）。

根据墓制和出土物来观察，这墓的时代是屬于南宋初期的。

（二）第202号墓：这墓也是磚券墓，系夫妇合葬。墓的深度、方向都和第201号墓相同。

墓全长2.4米、寬2米，中間用一道南北向的单磚墻隔成东西两穴，墻的中部还有一个小龕可以相通。其中东穴寬0.9米，西穴寬1.1米，棺木都已腐朽不存，墓穴內填滿淤土。

东穴內出有漆盒一个，銅鏡一面，錢幣250枚（其中包括"开元"錢、北宋錢和南宋的"建炎"錢及"紹兴"錢）。西穴內出有殘漆器一件，瓷碗一个，瓷罐一个，瓷粉盒三个和銅鏡两面。

根据墓制和出土物看，这墓的时代也是南宋初期的；但具体年代可能略晚于第201号墓，因后者随葬錢幣中还沒有出現"建炎"錢和"紹兴"錢。

（三）第203号墓：系东西向的磚券墓，墓頂在地表下2米的深度。墓全长2.3米，寬1.05米，从券頂到墓底深1.24米。墓的西、南、北三壁都有磚砌的小龕，其中西壁有一个大龕，南壁有三个小龕，东壁有两个小龕。棺木已腐朽不存，墓穴內积有0.3米左右厚度的淤土。

随葬品計有殘漆器两件，瓷粉盒三个，小瓷罐一个，銅鏡一面以及錢幣120枚（其中除北宋錢外，南宋的有"建炎"和"紹兴"两种）。

根据墓制和出土物看，这墓的时代是和第202号墓同期的。

（四）第204号墓：系南北向的磚券墓，結构比較簡单，沒有發現小磚龕。墓的大小和深度都和第203号墓相同；只是积水深0.7米左右，棺木和随葬品都浸在水中。棺內还有人骨遺留着，从骨架看是屬于男性的。

随葬品計有殘漆品一件，漆盒一个（內盛瑪瑙和玉制小飾件），漆劍一柄，帶釉陶盆一个，帶柄銅鏡一面，銅唾壺一个，銅盘一个，小銅罐一个（內盛錢幣58枚，除北宋錢外，有南宋孝宗时的"淳熙"錢）。

从墓制和出土物看，这墓的时代应略晚于上述三座墓葬。

以上四座墓葬，在时代上、墓制上和出土物上都相去不远，而且分布在不到二百平方米的面积內，可能相互之間还有一些亲屬的关系。至于其中出土的漆器，当然也可以作为南宋初期漆器的代表。

二　出土漆品的特点和目前保存情况

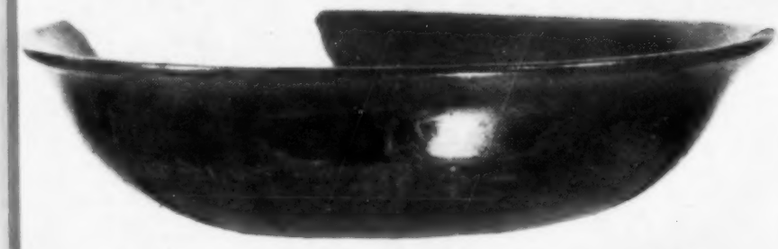
（一）漆器的类型和特点

1. 漆碗（圖一），三件，都在第201号墓棺盖上發現，大小三件恰成一套。

碗口徑17.5—18.5厘米，底徑11.5—12厘米，高6.1—6.6厘米，均系薄木胎，表里都髹成黑色。在碗的外口下有朱書一行"壬午臨安府符家眞实上牢"等字样。"壬午"应該是指作器的时間，如果是紀年的話，那么这些漆碗就是在公元1162年（南宋高宗紹兴三十二年）制造的。"符家"大致是作器人的姓氏，正和第203号墓所出銅鏡上的銘文："湖州石十五郎眞煉銅照子"的意义是一样的。另銀套盒一件和漆碗同出。（圖九）

2. 漆盘（圖二），一件，也在第201号墓棺盖上發現。

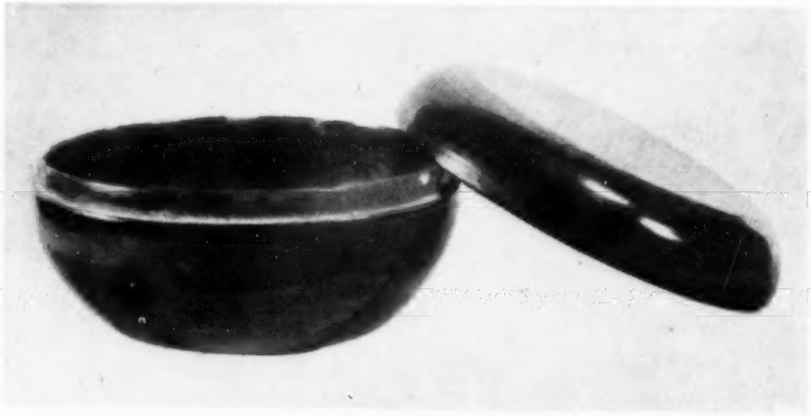
圖一 漆 盥



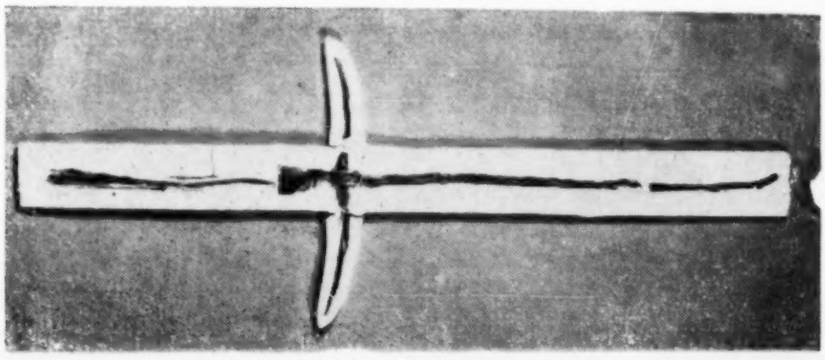
圖二 漆 盘

圖三 木 俑

圖四 漆 奩



圖五 漆 盒

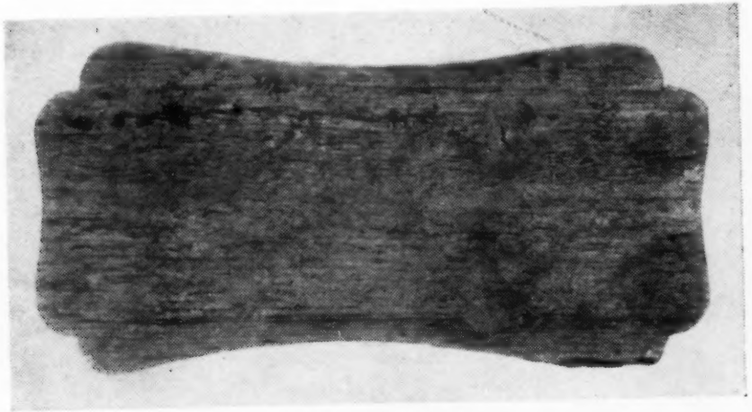


圖六 漆 劍

圖七　202 号墓出土的殘漆盒

圖八　漆盒內所裝的小飾件

圖九　和漆盌同出土的銀套盒及水晶雕鴛鴦



圖十　漆枕木胎

盘口徑14厘米，底徑8.5厘米，高2.5厘米。胎質和色澤都和上述漆碗相同。这盘的边緣部分略有殘缺，盘的外口下也有一行朱書“壬午臨安府符家眞实上牢”。

3. 小漆棒一件，在第201号墓出土的漆碗中發現。全长17.5厘米，木胎黑漆，并且上細下粗，好像茄子的形状。从它安放的位置看，似可作为攪拌之用。

4. 漆盒（圖五、七），两件，分别在第202号墓和204号墓內發現。

第202号墓內出土的一件是厚木胎，表里髹成黑色。器盖直徑10厘米，底徑9.5厘米，最大圓徑11厘米，高5厘米。在出土时盒面漆皮已起皺折。

第204号墓出土的一件是薄木胎，表里也髹成黑色。器盖直徑8.8厘米，底徑7.8厘米，最大圓徑11.8厘米，高5.6厘米。內盛玉瑪瑙和料制的小飾件十二个，以及“天下太平”小錢一板（圖十）。

5. 漆奩（圖四），两件，分别在第203号墓和204号墓內發現。

第203号墓內發現的已不成形，只余留盖、底和器身的殘片，系薄木胎，表里都髹成黑色，圓徑为7.5厘米。

第204号墓內發現的比較完整，只殘缺一角。胎質和色澤都和第203号墓出土的相同。奩的圓徑也是7.5厘米，器盖和器身相合的地方都鑲有銅箍。

6. 漆劍（圖六），一件，在第204号墓棺內發現。

劍全长42厘米，圓徑只有0.5—1厘米，似乎是竹胎外髹黑漆。出土时劍身已将殘断，为了便于保存起見，当时就用石膏加以固定。

7. 漆皮，在四座墓中都有出土，分别屬于圓形的漆奩、菱形的漆果盒和其他大型漆器等三种类型。这些漆皮都是薄木胎，表里髹成黑色，前两种是純黑色，后一种在黑漆上有朱繪的痕迹，但已褪色得看不清楚了。

8. 木胎殘片（圖七），在四座墓中也都有出土，是和漆皮脫离关系以后的余留。發現的木胎殘片有厚的和薄的两种，厚的有0.3—0.4厘米，其中有两塊似乎是漆枕的胎骨；薄的只有0.1—0.2厘米左右，大致是漆奩和漆盒之类的胎骨。至于木胎的質料，据木工同志談是接近于“泡桐”的質料。

此外，第201号墓中所出的24件木俑，都是在刻好初形后用墨笔塗繪幞头和五官，然后再上油料。有些俑的身上还有白粉的痕迹（圖三）。

（二）目前的保存情况

在漆器出土以后，我們采取的办法是先用清水洗滌一遍，并用毛笔抹去污泥，然后用棉紙及湿棉花包裹，裝箱运回南京。大約在十天以后开箱取出，仍用湿棉花包裹放在臉盆中，定时在棉花上噴一些清水，以保持一定的湿度。此后就逐步减低其湿度，到一个半月以后就去掉湿棉花，并取出陈列。

漆器放到陈列柜里以后，在最初的三个月內的变化情况是这样的：凡是薄木胎的漆器，像漆碗、漆盘和第204号墓出土的漆盒都毫無变化，也沒有褪色的現象；但是厚木胎的漆器，像第202号墓出土的漆盒就發生皺折和干裂現象，虽經取出单独保管，并封固在玻璃盒內仍無效。另一件第204号墓出土的漆奩沒有皺折和褪色現象，但原破裂处的裂痕扩大，銅箍有脫落的現象。

此后，上述薄木胎的漆碗、漆盘和漆盒等，又参加了各处的陈列展覽有三年之久，地区包括北京、合肥、杭州和福州等地，基本上都沒有变化，算是稳定下来了。只是略有褪色的現象，漆碗和漆盘上的朱書也沒有初出土时那样清楚。

总起来說，我們对于这批漆器的处理方法还是十分粗糙的，但已經体会到漆器的保存方法一定要根据它的胎質結合出土时的环境来考虑。例如現在保存得較好的五件漆器（其中四件在南京博物院陈列、一件在浙江博物館陈列）就都是薄木胎的，而且都在积水的墓坑中出土。而另两座比較干燥的墓坑所出的漆器則多半有皺折和变形的現象。至于其他办法，我們还只是在尝試中，并且也沒有得到滿意的結果。

（上接23頁）同；又从出土遺物来比較，如五銖錢的大小、銅鏡和漆器的紋飾、漆盒的文字字体等，都是汉代早期的作風，因此說这是西汉的墓葬較为合宜。

这批出土的完整漆器是很珍貴的。商承祚先生在“长沙出土楚漆器圖录序”中說：“战国时代的漆器是我国偉大工艺美术的一部分，是古代無名匠师的創造作品，是無数劳动人民共同辛勤和智慧的結晶。他們这一貢献，是繼承了商周时代的美术傳統，获得了优秀的成績，并且直接对于汉代的美术，特别是漆器和繪画方面，起着重大的推动作用，和奠定了一个良好的基础。”这个說法是正确的。我們看到鳳凰河汉代漆器的制作、形式和紋飾，很多与楚国漆器相似，說明它們相互的影响。

参加工作者：罗宗眞　屠思华　王文林　魏百龄　張世全

执笔者：罗宗眞　屠思华

（注）見北京历史博物館編，“长沙出土古代漆器圖案选集”及商承祚編“长沙出土楚漆器录圖”二書。

記安徽省博物館所藏的元張成造剔犀漆盒

王世襄

1956年第10期"文物參考資料"刊載了魏松卿同志的"元代張成与楊茂的剔紅雕漆器"一文，对这两位雕漆名家的作品作了較詳細的叙述。去冬我因采訪民族音乐資料来到合肥，承安徽省博物館的同志出示他們所征集到的張成剔犀(注一)圓盒，特作介紹，为魏同志的文章提供补充材料。

这件漆盒是屯溪某人捐献的，据說在他家中已藏了三代，去年才由安徽省博物館的白冠西同志攜至合肥。盒圓形，徑14.5厘米，通盖高6.5厘米，盖高3.2厘米，底高5厘米（連子口）。盒盖及盒底的周緣均雕云紋三組，堆漆肥厚，比一般明代的剔犀器要丰腴得多。刻工圓潤，刀口深几达1厘米，漆光瑩滑照人，趣味古朴醇厚。这种制法应即明曹昭"格古要論"剔犀中所謂"亦有剔深峻者"的一种。

圓盒的漆色黝黑，刀口中露出朱漆三層，每層相隔約2毫米。盖底足內光素，漆呈紫黑色。靠近足的边緣，針划"張成造"三字款。

漆盒的現状堅实完好，仅盖上有一組云紋微有裂損，审是硬伤所致，并非由于漆質的浮脫。底的子口，漆略剝落，可看出里面有木胎。底足之內有較长的断紋数道。

安徽省博物館搜集到这件元代的剔犀盒，对髹漆研究者提供了重要材料。我的初步看法，認为值得提出以下几点：

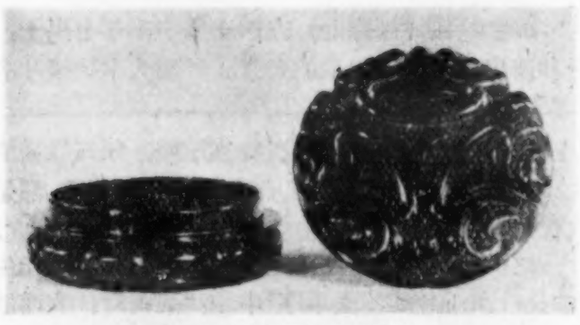
1. 故宮博物院虽藏有元代張成、楊茂的剔紅，但尚未听說發現可确断为元代的剔犀。至少对我来說，張成的剔犀还是第一次看見。可喜的是从这件圓盒的制作、漆質及款識来看，都可以肯定它是張成的作品。从此，元代的剔犀我們有了一件可靠而精美的实例。

2. 剔紅与剔犀并不是同一种制作，但都屬于雕漆的范疇。現在我們看到張成的剔犀器堆漆如此肥厚，那末我們就沒有理由可以相信他制造剔紅不会用厚漆。有了这个圓盒，更可以說明"清秘藏"所謂"張成、楊茂剔紅用朱不厚"的說法是不全面的，因而也就給魏同志的論証添了一个憑据。

"張成造"款

3. "格古要論"說"元朝嘉兴府西塘楊匯（按即指張成、楊茂，見注二）新作者虽重数多，剔得深峻者，其膏子少有堅者，但黃地子者最易浮脫。"从这件圓盒来看，漆質如此堅实完好，曹昭的說法也是不可尽信的。（本文插圖由安徽省博物館供稿）

剔犀漆盒



同左（漆盒揭开的形式）

注一　剔犀是用不同顏色的漆層堆起，然后剔刻出圖案花紋，于是不同顏色的漆層就从刀口显露出来。花紋最常見的是云紋，故通称之为"云雕"。

注二　"格古要論"剔紅条："元朝嘉兴府西塘楊匯有張成、楊茂者，剔紅最得名。"故知所謂西塘楊匯即指張成楊茂。

漆器工艺技术資料簡要

沈福文

漆器主要原材料生漆，是在漆树身上割取出来的一种灰乳色的液汁，經过加工提炼成为各种用途的漆。例如黑漆、半透明漆……等，可以制作各种美丽的漆器，如盘、碗、盒、花瓶以及屏風……等。可以髹塗各种木、竹、藤、皮革、金屬制品、木粉塑料品和家俱、房屋門柱等等。它干燥后具有很高抗热力和抗酸力，可抗沸水，不受酸类腐蝕，坚牢耐用。經过装飾花紋和打磨推光，能發出美丽的光澤。

茲将制作漆器工艺技术資料分为以下几个方面說明：

（一）制作漆器原材料。

（二）制作漆器所需的工具和設备。

（三）漆器胎型制作工艺过程。

（四）漆器装飾工艺过程。

（一）制作漆器原材料

（1）中国漆树分布状况：　漆树是高达十数米的落叶乔木。叶系羽状复叶，在中国繁殖地域甚广，最主要的有貴州、四川、云南、湖南、湖北、江西、安徽、陕西等省，产量很丰富。

漆树有許多是野生在山上的，亦有經过人工培殖的。一般采用二种栽培的方法：一是分根栽培法，生长較快，但不能大量栽植。二是育苗培植法，将漆的种子用播种方法来育苗培植，可以大量繁殖，但生长較迟。农民往往是把二种栽培法兼而采用的。部份农民以割取漆液为它們的副業生产之一。

（2）割取漆液的方法：　漆树一般生长八九年就可以割漆，若长到十二三年方开始割漆为最好。树身較壯，含漆量較多。漆树身大的可达到一尺以上的直徑，是最好的木材之一，可用做細木工。

漆液是漆树生理上的一种分泌物，在树体內有器管分泌沟，即所謂漆液沟，含蓄有漆液，用刀在漆树身上将树皮割开一条斜口，达到漆液沟为止，用竹筒分破为两半，無节的一端削尖插在漆树身上所割出的斜口下，有灰乳色的液沫逐漸流入，这就叫做生漆。一般是下午割口，第二日早晨收漆。所割斜口应为树身周圍三分之一的长度，在同一树身上可以平列割开二三条斜口，每条要有六〇厘米的間隔，漆树就不会因割取生漆受伤而致枯死。每年割漆时期为夏季，約可連續割取一个月以上。

（3）生漆的貯藏：生漆应收藏在木桶內，(不要盛入金屬品，免發生化学变化，变色）将質地坚密的紙（皮紙）紧貼在漆面上封盖住，中間不能讓它有空隙的地方，不然就会發生皺皮硬化。因为生漆与空气接触，即起化学变化，表面变赭色，逐漸变黑色，逐漸成为一層皺皮干固硬化，不能使用了。

（4）漆液的成分及其干燥性：　生漆系由：1. 漆酸，2. 卵白質淡气，3. 胶質，4. 水分构成。漆酸为其主要成分，其成分比重如下：

1. 漆酸 68.61%，2. 卵白質淡气 1.89%，3. 胶質 6.78%，4. 水分 22.72%。

其中所含卵白質淡气是結合养气与漆酸的媒介物，假使把它除去，漆液将失去自然干燥作用。

漆液的干燥法有二种：

甲、天然干燥法：　天然干燥法，即漆液髹塗后，放置在具有适当温湿度的环境內，就会逐漸自然干燥。所需要多少温湿度，在下面談到温湿室时詳述之。

乙、高温硬化法：　漆液髹塗后，要使其在極短的时間內就干燥，則采用高温硬化法。但这只限髹塗在金屬品的漆器，可以用烤箱，約攝氏 150 度的热度，經过十余分鐘，漆面就硬化了，攝氏 250 度的热度五分鐘就硬化了。如热度加到 250 度以上，漆面就焦化無用了。这种硬化法工序簡单快捷，但光澤不及天然干燥法的美丽。

（5）漆的配制方法和要求：　半透明漆的制造方法：将生漆滤干净后，盛入木盆內在太陽下晒，同时由人用木棒在漆內拌攪，緩緩使其所含水分蒸發部分。約須除去所含水分的 30%。水分去后，生漆由灰乳色逐漸变为半透明的棕色。因經拌攪关系，它的分子更加稠密起来，如把它薄塗在木料上，可以看出木紋，但木料也变为淡棕色。如大量生产可用电热来蒸發水分及拌攪。但热度最高不能超过攝氏 35 度，如加热太高，以致漆內水分蒸發过快过多，則影响漆的干燥性。

另一制造方法：是把生漆用火煮，这样水分蒸發过度，就失去了漆的干燥性能，但冷却后可以加

入十分之二三的生漆，来恢复它的干燥作用，但推光的效果就較差了。

半透明漆的用途：1. 配制黑色漆。2. 可以調配各种彩色漆。3. 加入顏色可以作罩漆用，如塗罩在金銀上或木料上。

黑漆的制作方法：半透明漆为一百，氫氧化鉄百分之五，混合拌攪均匀，經过二周后則变成黑色漆。如氫氧化鉄分量过多則要發紅。

氫氧化鉄的制作方法：

材料：硫酸亚鉄100＋碳酸氫鈉100，盛入玻璃缸或瓷缸內，再徐徐注入500的清水，同时用木棒拌攪，使硫酸亚鉄与碳酸氫鈉溶解后变成了氫氧化鉄，沉淀于水底成为一層綠色的浆状。相隔一小时后，将上面的水倒除，然后再注入大量的清水，加以拌攪，待其沉淀后再倒去上層的水，如是者八九次的洗滌，最后将沉淀的氫氧化鉄，沉淀在水底貯存。避免陽光与空气，不然起变化成为褐色，失去其效果。

調入漆之前，应将氫氧化鉄包入麻布內絞除其水分。

黑漆的用途：1. 可用渠塗底胎，作为下塗漆和中塗漆。2. 可作上塗漆盖花紋，經打磨推光，显出美丽具有光澤的黑色，永不發紅变色。3. 可作調配其它顏色漆，如古銅色漆，就需用丹紅加半透明漆和黑漆，加以配制而成。

油光漆的制作方法：快干漆60%，明油（桐油制的）40%拌攪調匀，即成油光漆。将生漆盛入木盆內，約一寸厚，放在室內由人拌攪，緩緩地蒸發出一部分生漆中的水分，經过三天的时間，晚上应收藏在桶內免生漆皮，最后在太陽光下晒一·二小时即可，已变成棕色的快干漆了，干燥性極强，四小时即干。明油制法，将桐油放入鍋內煮沸，上面浮沫蒸發淨，即成明油，本身無干燥性，加入半透明漆后随漆的干燥而干燥。

油光漆用途：調配各种顏色，作为上層渠塗，干燥后自然光亮，無需打磨推光。調配各种顏色作为彩繪花紋用。不能打磨。渠塗或彩繪后，虽然表面干燥，但尚未十分干固，因此需要放一周才可以进行包装。

（6）入漆顏料的配制：

1. 丹紅的制作方法：原料青矾。将青矾逐步投入耐高热的陶罐內，低溫加热，去其結晶水，成为白色固体。罐口盖上瓦塊，不要盖严密，罐的四周再加强烈的炭火煆燒，放出亚硫酸瓦斯，到气体放尽后，即成为紅色。

再把它碾磨成为最細的粉末，盛入缸內，注入大量清水，用拌攪洗滌，待其沉淀后倒除上層的水，如是換水洗滌八至十次，然后将它取出晒干碾細，即可作入漆顏料。我們叫它住丹紅。入漆比重：丹紅35%加65%的半透明漆，混合調匀，其色正而潤澤。

2. 黃顏色的制造方法：原料一般用入漆的黃色都采用天然产的石黃，我国云南、广东、甘肅等地都有出产。含有杂質，很坚硬，要經过煆燒除去杂質碾細，才能調漆。

制造方法：将石黃放入陶罐內加高热煆燒，取出后再碾成極細的粉末，盛入細白布袋內，放在清水缸中洗濾。待其沉淀后，倒去上層之水，如是洗滌七、八次，最后晒干，即可作为入漆用的黃色。入漆分量石黃粉50%，加半透明漆50%混合調匀，即成黃色漆。

3. 銀朱：朱紅色有天然产矿物質，即所謂辰砂，或叫朱砂，研細后可入漆，惟含有杂質不純。現入漆紅色多由人工所制造的銀朱（硫化汞）入漆色極坚牢，鮮丽永不变色。分量銀朱100，半透明漆100調合。

用途：銀朱与半透明漆混合調匀，成紅色漆，可作彩繪，可渠塗作紅漆底色。中国广东、重庆等处都有厂生产，在顏料鋪中可購买到。

4. 白色制造方法：原料次硝酸鉍和純强盐酸。份量：次硝酸鉍100，純强盐酸150—200（化学分析用的盐酸）。

处理方法：将純强盐酸盛入陶器燒鉢內（注意不能接触金屬品），逐漸加热，投入次硝酸鉍，使它完全溶解混合于盐酸中。其变化过程如下：

制作脫胎花瓶（石膏模型）

$BiCNO_3+3HCl\longrightarrow BiCl_3+H_2O+HNO_3$

冷却后注入大量清水(最好是蒸溜水或河水)，則發生如下的变化。

$BiCl_3+H_2O\longrightarrow BiOCl\downarrow+2HCl$

次硝酸鉍和純强盐酸，加热溶解后变三氧化鉍和水及硝酸等的混合液体，然后将大量清水注入，即变为純白色的液汁，逐漸沉淀，即氯氧化鉍，然后倒去上層含有盐酸之水，再注入大量清水，用玻璃棒拌攪后再使它沉淀，如是換水洗滌十次，将酸性除净，最后除水取出烘干后即入漆。

入漆的分量：氯氧化鉍 BiOCl 100，半透明漆100混合，充分調拌則成白色漆（帶牙色，不是純白，因半透明漆本身帶棕色)。

用染料做色素的各种入漆彩色顏料制造方法：

材料及分量：

将处理后的氯氧化鉍 100（即入漆白粉）

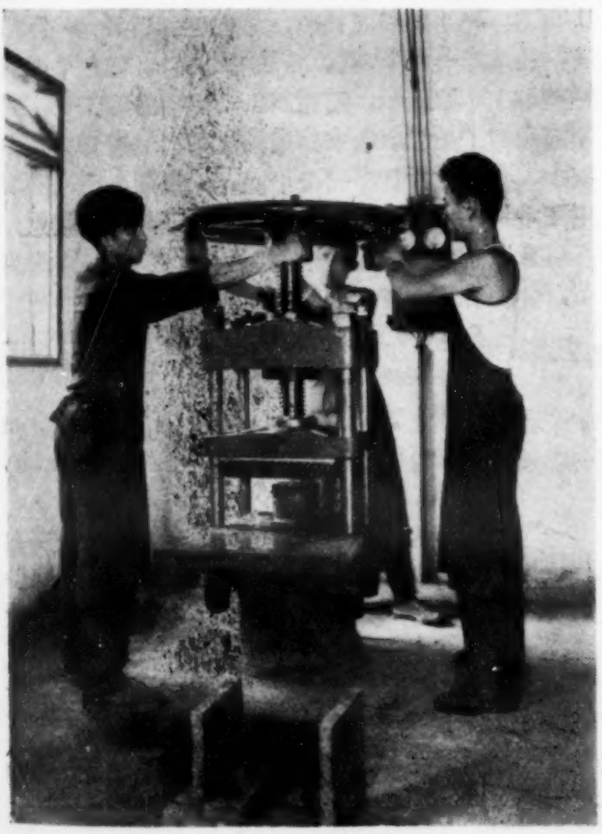
色素 10（盐基性染料）

沉淀剂：1. 单宁酸14

2. 吐酒石 6

3. 小苏打（醋酸納）1

混合順序：将氯氧化鉍用清水調溶，混合色素的溶液。再将沉淀剂溶液投入混合。色素将沉淀剂混合遂生美丽的沉淀。沉淀后将上層的有色的水倒除，再注入清水，又使其沉淀，如是換清水洗滌七八次，最后除水烘干就完成了。



在机器上压漆器胎型情况

用什么顏色的色素，結果就是什么顏色。例如色素是綠色，做成就可以作为入漆的綠色。

用途及分量：調配成为各种彩色漆，可作彩繪漆器花紋用。

分量半透明漆 100，顏料 100

这种顏料比較矿物顏料安定性稍差一些。

金銀：金箔或銀箔是用来做漆器花紋装飾的，可以增加漆器的美丽。

用法：将金箔銀箔剪成塊子，貼成花紋，最后塗上半透明漆（需要極薄)，或全面貼在已做成底紋的变塗盘上（参考变塗实物盘子样品)。

金銀丸細粉：研磨彩繪用粉，画漆綫洒上金粉或銀粉，或在花瓣、叶上用金銀粉洒成濃淡。

泥金銀粉：用金銀箔，貼胶揉成細粉，把胶水洗滌，另用薄漆描繪花紋后，粉上泥金，花紋呈金色。如花紋全用綫描的，就叫它为描金。

生蛋白：鷄卵調生漆，使漆濃厚起来，作变塗絞漆花紋用。

木炭粉：用燒过的木炭研成細粉，作为上底胎的炭粉，或作堆漆中間層用的炭粉，增速其厚度和結实性。

麻布：作絞漆变塗花紋的工具，即将麻布作成小圓形，在漆面上絞出花紋。

脫胎漆器时，作为裱漆布，成形胎胚，結实耐用。或作第一次推光时用。

干漆粉：用半透明漆 100 入漆，顏料 100 調成色漆，渠塗在玻璃板上，十分干燥后，剝取作为粉粒，分为粗細。装飾花紋，用干漆粉洒成濃淡，有如金銀粉，但顏色各殊。

汽油：作变塗花紋时，可作揮發漆面形成花紋，或手上粘有漆时，可作洗滌用。

漆底胎用材料說明：

生漆：調漆灰用，漆器推光用，塗素胎用。

糯米粉：作浆糊，調拌生漆作裱漆布，或調拌漆灰用。

磚瓦灰：用磚或瓦，研成細粉，作为調拌漆灰，上漆底胎。分粗細二种，較粗的作为調漆灰，上最底層，極細的瓦灰，作为調漆灰，刮最上層用。

肥皂：塗脫胎花瓶石膏模內，作脫离剂用。

面漆糊：面粉60%，生漆40%，先将面粉滴入極少量的水拌成湿面，不宜輭，再加入漆調拌，粘着力很强。可作粘器物合縫用。

推光用材料說明：

黃土灰和种子油，調成泥状，第一次漆器推光用。

生漆，第一次推光后，擦上一層薄生漆作为第二步推光用。

鹿角粉，第二、三次推光时，作为去油垢用。

鹿角粉制作方法：将老鹿角鋸成每节約一寸长，較粗的可破开为二塊，放入陶鉢內封盖严密，在爐中煅燒，使其全部变为白色，研成細粉即可使用。

石膏：作脫胎花瓶模型用。

（二）制作漆器所需的工具和設备

压胎机：通电热压，压成漆器胎型用的机器。

鋼模：各种不同造型的漆器，需要各种不同的鋼模，以便在压胎机上压出漆器胎型。

温度計：压胎机通电热后，测量温度用。

天秤：秤顏料，压胎塑料粉……等用。

球磨机：专为研磨各种顏料和炭粉用，要能研磨出最細的粉末。

打磨机器：（用电力轉动）漆器上的漆灰或黑漆、彩色漆等干燥以后，都可以放在打磨机上打磨平順。机器轉运迅速，能自由控制和开关，要快能快，要緩能緩，要开就开，要关就关。

紅砂石：打磨漆灰用，系粘土質砂岩石，选用較細密的，打磨漆灰面較为平滑。

磨漆灰条：系打磨漆面用，漆器塗漆干燥需用灰条打磨，使它平滑。

灰条制造方法：系用極細的磚瓦灰，調生猪血，調拌成粘土状，做成各种不同形状和大小的灰条，放在室內通風干燥（不要給太陽晒，因为太陽晒易發裂），約放置十余天干燥后放入生桐油內煮沸滲透灰条，取出冷却再放置数日，所含桐油干固后，即可醮水磨漆。

磨炭：磨炭亦系打磨漆面的一种，要选質較軟的木炭，如山棒炭才可作磨漆器面和花紋用。

机器上打磨推光

滤漆紙：系用薄皮紙，紙質堅实，有細孔，各种漆要髹塗前把它放入皮紙內，加以絞滤，除去渣滓，这种滤法只是滤少量的漆，不然皮紙容易破烂。

絲棉球：将蚕絲棉卷成球状，描繪花紋时，用絲棉球醮泥金粉（最細的金），着上花紋，花紋成为金銀色。

金屬鉄子：貼金銀箔时，来挾取金銀箔用，免使金銀箔粘在手上而致損失。

鵝毛管：粗鵝毛管約三寸长，将两端削成斜口，一端包上一張細絹，另一端盛入金銀細丸粉，金銀粉可通过絹的細孔漏出，洒在花紋上，这样，需要洒上多少粉子易于控制均勻。

籮篩：一尺大直徑的籮篩，可以籮炭粉、磚瓦灰粉。粗細由需要而定，小的約二寸直徑，可用細絹作籮篩，专篩金銀粉用。

漆刮：牛角制的漆刮分为大、中、小，可作調漆灰、刮漆灰、刮漆、調彩漆、取漆（少量）等用途，一般使用大的作为調漆灰、刮灰，小的作为調制彩色漆。

漆刷：漆刷系专为髹塗漆器的刷子，分为大、中、小不等，随需要而定。

漆刷的制造方法：第一步，用女孩的长髮（因为較柔軟），經过草灰汁洗滌，然后用生漆15，煤油1調勻。把头髮浸湿梳順，又把漆刮刮取多余的漆，压成厚一厘米，寬、长随需要而定，粘在平滑的玻璃板上。第二步，經过四十八小时略成干硬，即用薄片刀子把它取起来，用細麻繩把它繞綁在薄木板上，再經过数日，完全干燥后，麻繩取出，四面用薄木板（木質用泡松的）粘上漆糊，拼夹起来，再用麻繩繞綁，待漆糊干固后，取去麻繩。第三步，合拼后的木板，加以鉋削齐整。第四步，用时将一端的四周在磨石斜磨为尖形，如一条細綫，尖端要齐，再用肥皂揉洗干凈即作塗刷漆用。漆刷使用后应用种子油洗滌干凈，再用时又用汽油把漆刷上的种子油洗除干凈，免致妨碍漆的干燥。

描繪漆笔：描漆綫用的笔，是要选用好狼毫来做。每根描笔，笔毛（狼毫）要少，尖端齐整，不能参差不齐，不然描繪时毛端分岔不好使用。

彩色用漆笔：国画所用鬚眉笔，即可作彩色漆笔。

漆笔保护方法：每次醮漆描繪后，应将笔上余漆除尽，用种子油或洗滌干凈保存，免得硬化不能用。重新用前，又

应用汽油加以洗滌，把种子油洗干净。

最細薄的拷貝紙：在拷貝紙上用漆描繪花紋底稿，印刷在漆器上去的。

温湿室：漆器髹塗以后，应放入温湿室內，使它在一定的时間干燥，因此温湿室需要很严密，不能开窗戶，才可以由人控制在室內經常保持攝氏25—30度，温度75—85度。室內应設备有电灯，室的周圍应設备有木架，木架上放置髹塗后的漆器用。最好是地下温湿室，因为更容易控制温湿度，使漆器干燥。

温湿柜用木制的立柜，內有多層木架，可放置漆器，需要經常加温或加湿，比較不容易控制温湿度，但便于搬动。

房屋設备需要看工人多少而定，如果是小型的工厂，百人以內的，应該采取分工协作，可分为：

装飾車間。

漆工程車間，这个車間又可以分为若干工序間：

1. 压胎間；2. 漆間；3. 刮灰間；

4. 机器打磨間（包括打磨漆，打磨漆灰）；

5. 手工打磨間（手工整理打磨）；

6. 脫胎間；7. 推光間。

所有車間都需要光綫十分充足，且要避免灰塵。塗漆間絕对需要避免灰塵。

（三）漆器胎型制作工艺过程

压漆盘坯胎用的塑料制造法（或其他各类型的漆器压胎）：

（1）配方：

酚醛醛树脂（即以1配份所制）	100份
酒　精（工業用95%）	150份

在漆盘上装飾花紋

六次（H—促进剂98%以上）15份溶于22.5份水中

粗木屑（20#篩网以下，40#篩网以上）500份

（2）操作：

树脂打碎至通过10#篩网，加入酒精內进行溶解，溶解时略以加热，保持在60°c以下温度（用水浴加热），溶解后待冷至室温加入六次水溶液攪拌均匀后，傾入木屑中进行混合（可用碾盘机进行混合，先将木屑裝于碾盘內，开动碾盘机，使木屑分布均匀后，慢慢傾入树脂溶液进行混合），混合均匀后裝于鋁制盘內，放入恒温箱在95°—100°c，烘烤45—60分鐘，烘烤时料層厚不得超过20公厘，烘烤后揮發物含量不得超过5%，不得低于2.5%，用烘烤时間的长短控制之（揮發物含量測定系在100°c烘烤至恒重）。

$$\text{揮發物含量}=\frac{\text{原样品重量}-\text{样品烘后恒重}}{\text{原样品重量}}$$

（3）压塑条件：

温度：160—180°c

压力：150—300kg/cm² （这系估計数值，因为用手搬压机压制的，具体数字未能測定）。

保持时間：

（成熟时間）每毫米（m/m）厚度2—4分鐘。

1. 压漆盘胎型制作方法：

第一步，将每个小盘需要木粉塑料分量秤好。

第二步，将小盘鋼模放在压胎机上通电，把鋼模加热达到160—180度后即取出鋼模，将塑料投入又放在压胎机內立即开动轉盘，加上压力后，又后退轉盘放开，使鋼模內放出气体，再把压力加足。塑料在鋼模內因电热关系，發生溶化，使木粉胶着，極强固，五分鐘小盘已成型即可取出。鋼模热度高，工作时需带上厚手套，小盘取出后，放在平台上，用重量达数斤的平鉄板平放在小盘的背面。因此小盘逐漸冷却后，可不致發生变形。为着更易于压胎小盘脫出，鋼模內可先擦上少許白腊。

第三步，将塑料小盘，用漆刷塗刷一次薄生漆，內外分二次塗刷，使生漆被木粉所吸收，干燥后，就可防止潮湿浸入，增加坚牢性。

第四步，小盘上生漆干固后，髹塗一層黑色。髹塗时要注意均匀，立即全面刷上炭粉，在漆面上粘着，用大扫笔将炭粉扫匀，放入温湿室木架上，經过十二小时干固后，取出又髹塗另一面，同样刷上炭粉，干固后，方法如前，两面各再髹塗黑漆，刷上一層炭粉。

第五步，刮細漆灰。将炭粉干固后的小盘，用扫笔把多余不粘着炭粉扫除干净，用牛角刮子取漆

灰在盘的一面刮上一層細漆灰，要均勻，如有曲度的地方刮子不易刮平。可用漆刷将漆灰刷上一層，放在室內木架上，要通風，不宜放入溫湿室或溫湿柜。七、八小时干燥后，又刮上另一面，干燥后就可打磨。

細漆灰的調制方法：

材料黃土細粉55%，生漆45%，将黃土細粉先調入10%的生漆拌攪均勻后，再将30%的生漆摻入調拌均勻，再加10%的清水成为泥状即可使用。

第六步，打磨漆灰：将漆灰干燥后的小盘，放在打磨机轉盘內，拿着湿布帕，左手輕按漆盘，右手拿紅砂細石在漆盘上打磨使它平順，磨时要滴水在盘內。若有部分不能打磨到，取出后，可用手工打磨整理。經过打磨后，尚有不平的地方可补刮一次細漆灰填平，干燥后再打磨，达到平順。

第七步，髹塗黑漆，将打磨平順后的漆底灰盘上，髹塗一層黑漆，这層漆，稍薄一点要均勻，叫做下塗漆。髹塗一面后放入溫湿室內木架上干燥后，再髹塗另一面。如髹塗不均勻，过厚的地方漆面就要發生皺皮，給打磨造成困难。

第八步，打磨下塗漆。塗黑漆干燥后的漆盘，放在打磨机內，用漆灰条滴入清水打磨平滑。如磨不周到的地方，取出后，用磨炭加以打磨整理平滑后两面先后再髹塗一層黑漆，稍厚一些，要均勻，叫做中塗漆。干燥后再經过打磨平滑，漆器底胎制作工序就算完成。这样的漆胎是很坚固的。在胎上就可以装飾紋样了。

2. 脫胎花瓶制作方法：

第一步，制作脫胎花瓶模型：先制成花瓶石膏胎型，它的做法以一根圓鋼条为軸心，放在木架上，纏上草繩与鋼軸周轉方向一致，再敷上粘土，做出泥胎的粗胚，再敷上一層薄石膏。用薄鉄皮，按照花瓶設計的形状大小高矮尺寸，剪成半徑，依照軸心距离，正确地釘在木架上。在敷上石膏时（熟石膏，調成稀泥状）圓条鋼軸朝着鉄皮方向轉动（周轉），花瓶半徑鉄皮距离泥胚約二分空隙，石膏敷上泥模通过空隙时多余的就被刮去，这样就正确形成立体的石膏花瓶模型了。

第二步，花瓶模型干燥后，在石膏層上刷上濃肥皂水或胶水，稍厚一些，作为脫离剂用。

第三步，刷上細漆灰。模型上肥皂水干燥后，刷上一層細漆灰，細漆灰調制法如前述。干燥后又刷上層，共需刷上三層。

第四步，細漆灰干燥后，刷上三層較細的中漆灰。

中漆灰調制方法：用生漆40%，糯米糊5%，瓦灰25%，細黃土粉30%，15%的清水調合成泥状。

第五步，中漆灰干燥后，再在上面刷上三層粗漆灰。

粗漆灰調制方法：生漆40%，糯米糊20%，磚瓦灰40%，調拌如泥状。

第六步，在粗漆灰面上，用漆糊裱上麻布，干固后，将相接重叠的地方，用刀削平，每層刷上一層薄中漆灰，再裱麻布，連續裱上四層。

第七步，在麻布上刷上三層粗漆灰。

第八步，在粗漆灰上刷上三層中漆灰。

第九步，在中漆灰上刷上二層細漆灰，干燥后仍将原来用的造型鉄皮来整理器形，同时用細漆灰敷在花瓶上，轉动鋼軸，多余漆灰被刮除，就成为平順完整的花瓶了。

第十步，干固后，就将中心鋼軸抽出，然后将草繩拉掉取去泥木，就把花瓶放入热水桶內，使剩余的石膏層随肥皂水的溶化而脫落。至此脫胎花瓶初步成功，中心軸相反周轉即可取出。

第十一步，脫胎花瓶里外經过細磨石打磨光滑，髹塗黑漆，干燥后用灰条或木炭打磨，再塗黑漆經打磨平順。至此器物的造型基本完成，就可以装飾花紋了。装飾完成后，再安装上底子。

用脫胎方法制造花瓶，任何造型都可以正确地制作出来，同时它是用麻布和漆灰做成，很坚硬結实。

另一脫胎花瓶制作方法：

根据圖样設計制成的石膏花瓶模型（制法如前）。在石膏花瓶塗上濃肥皂水，干燥后，用石膏80%，洋灰20%，翻成两塊陰模，干燥后在陰模內塗上濃肥皂水，上漆灰，裱麻布（中間二層亦可裱厚皮紙）如前同。內部磨平合縫完成后即用热水使肥皂溶化脫出，經过用細石打磨平順后，将脫出的两半塊花瓶胚胎，用面漆糊，使它粘着，紧密合縫。成为立体花瓶。再用細灰修补完整打磨平順后，即髹塗二次黑漆，打磨平滑，即可装飾花紋了。

用以上这种方法，可大量翻出陰模，同样造型可做出很多个花瓶，而且石膏陰模可以連續使用做脫胎。

3. 木胎漆器制作方法：

将木料制作成的各种器皿，作为漆器的胎胚，因为要在这种器皿上再加漆，所以木胎要薄。

第一步，将木質器皿的胎胚，全面用漆刷，塗上一層很薄的生漆。

第二步，生漆干燥后，将器皿上木料拼合之处，用刀削成浅槽，再填入木粉漆糊，干固后拼合之处不致裂开。

木粉漆糊調制法：糯米糊40%，生漆60%，調拌均匀。投入木粉和麻質短纖維，再調拌成为泥状，作填槽被縫等用。

第三步，木粉漆糊干固后用刀将它削平順，再用漆糊裱上一層麻布。

第四步，麻布干固后，削去交叉重叠的麻布。用漆刮上二層粗漆灰。刮漆灰要注意刮薄刮匀，面与面交接处要刮齐整。粗漆灰調制法与前同。

第五步，粗漆干燥后，用磨石打磨，不醮水，只需在打磨后用湿帕将打磨掉的灰粉，揩除干凈，这样可初步达到平順。

第六步，粗漆灰打磨后，再刮上二層中漆灰。中漆灰調制法与前同。

第七步，中漆灰干燥后，用石醮水打磨平順，后再刮二層細漆灰。

第八步，細漆灰干固后，用石醮水打磨平順，即罩塗一層下塗黑漆。干燥后用灰条打磨平滑，再罩塗一層中塗黑漆，干燥后打磨平滑就完成了，即可在上面任意装飾花紋。

（四）几种漆器装飾工艺过程

（1）研磨彩繪装飾法：

第一步，在紋样稿子反面上用描笔着紅漆（丹紅調拌半透明漆）描繪在薄拷貝紙上。（紅漆不宜厚，要画得薄。将画稿印在漆盘上〔塗过中塗漆打磨平滑了的〕）。再用棉花着黃土粉，敷上使漆盘花紋底稿很清楚。

第二步，在盘画稿上用紅色漆描綫，洒上細銀丸粉，花紋上較大的面，塗上一層薄紅漆作底色，再洒上濃淡不同的銀粉（或金粉）放入温湿室使干固。

第三步，花紋上的銀粉干后，再任意用色漆彩繪。彩繪时用色漆要濃，50%的顏料，50%的半透明漆調拌。而且厚薄要均匀，色与色之間要交接緊密，不能使它有空隙。

第四步，彩繪的色漆干燥后，盘上全面罩塗一層黑漆，（包括花紋的面）或其它色漆也可以，不过一般是用黑漆。放入温湿室使它干燥。

第五步，十分干燥后，就放在打磨机上用灰条打磨，重新显露出花紋。打磨机上很难打磨得周到，因此还需要用木炭打磨整理。特别要注意的，花紋上的黑漆如有的部分沒有把它磨显，或把花紋的色漆打磨得太过，有的部分磨掉磨穿显出底層的漆，就变成殘缺算是失敗了！还要注意不但要它整个花紋磨显出来，而且極平滑沒有打磨的痕迹，才算成功之作。

第六步，推光。将紋样打磨完成的漆盘器物，在推光机上推光。推光机上，設备有一个用粗白麻布叠成八分厚的麻布匝成圓形，直徑約八寸，中有一孔成八分厚放入推光机的轉軸內，两头夹紧，鋼軸轉运时圓形布盘亦随之而轉动。漆器上塗一層油泥靠着麻布發生磨擦力，漆器上可初步达到光亮，这算为第一次推光。

油泥的調制：系将黃土粉，調入少量菜子油，即可使用。推光后漆器殘留有油泥，可用手粘黃土粉，在漆器磨擦，除去泥垢。

第七步，将第一次推光后的漆器，用極干凈的脫脂棉着少量的生漆在漆器面擦上一層薄漆，后再用干凈棉花，在漆器面上揩一遍，不使它有不匀的原漆存留，就把它放入温湿室內。經过二十小时后，取出后在漆器面上，着上極少量的菜子油，用脫脂棉用力推磨，再用手指粘取鹿角細粉在漆器面揩磨，漆器面上显出光亮。这样再經过同样擦生漆，推光一二次，就成为光亮而美丽的漆器。俗名叫这种方法为推光漆。

（2）描金銀漆装飾法：将打磨完的中塗漆，再罩塗紅色漆或黑漆，这層漆叫做上塗漆。干燥打磨平滑后，如上述經过第一二两个推光工序达到光亮后，用半透明漆調彩漆。薄描花紋在漆器面上，然后放入温湿室，待漆将要干燥时，用絲棉球着最細的金粉或銀粉，刷在花紋上，花紋則成为金銀色。如过早刷上金銀粉，因漆尚湿，不但要粘着多量的金銀粉，且不会显出明亮的金銀色澤。

（3）平彩繪装飾法：上塗漆未經装飾的漆器，先把它完成推光工序，塗油光漆。

用油光漆100，入漆顏料80—100，調拌均匀，在漆器上彩繪花紋，色漆要画薄，干燥后花紋色彩因系油光漆所調制，虽不經过打磨推光，而自然显得光亮。

（4）堆漆装飾法：漆器在完成中塗漆，或完成推光以后，进行堆漆装飾的，有如浮雕，是用漆与細炭粉的堆出，層次厚薄不同的花紋，而不是用刀雕刻的。

第一步，先将画稿外形印在漆器面上，根据薄浮雕作法。在花紋內需要高突的地方先塗一層紅色漆，（丹紅調半透明漆）刷上細炭粉。第二待其干燥后再重上塗紅色漆，刷上炭粉，塗面較寬些。

第二步，干燥后在炭粉上塗一層黑漆，黑漆的面又比炭粉面塗寬一些，干燥后順着斜度打磨，因

为高处已有二層炭粉一層黑漆，成为高低起伏，再全面塗上一層黑漆打磨平滑。

第三步，将堆漆花紋打磨平滑后，就依照推光办法加以推光。

第四步，花紋上如需要錢的地方就用油光漆（黑色）加以描繪干燥后就完成了。

堆漆花紋打磨平滑后，如需要彩色，特在花紋面上可以采用研磨彩繪做装飾法。

（5）变塗装飾法：

1. 絞漆花絞：

第一步，用生漆65%，生鷄蛋白35%調拌做成厚漆，用細麻布做成球状，把厚漆打印在中塗漆的盘上，然后用麻布球在厚漆面上全部絞轉成花紋（或用小漆刷刷出各种自然花紋），因漆濃厚，到干燥时仍能保持高低不平的絞痕。

第二步，在絞花紋面上，用棉花擦一層薄生漆，全面貼上金箔。

第三步，待金箔下的漆干燥后，全面糝塗半透明漆，放入温湿室使它干燥。

第四步，透明漆干燥后，經过打磨平順，高处将金箔磨除，低处保存半透明棕色漆和金箔，显出有趣的花紋。

第五步，依照推光办法，显出光亮，就算成功了。

2. 汽油点画装飾法：

第一步，用銀朱百分之三十五，半透明漆百分之六十五調拌，糝塗在中塗漆底胎，即用漆笔醮汽油点画在紅漆面上，因汽油接触到漆面的地方，漆即逐漸被驅除散开，因此漆面形成高低不同的花紋。

第二步，花紋干燥后，全面糝塗一層半透明漆（或塗其它色漆）。

第三步，半透明漆干燥后，加以打磨平滑，显出有变化的自然花紋。

第四步，依照推光方法，使其光亮，就完成了。

（6）暗花装飾法：

第一步，中塗漆打磨后，再糝塗一層較厚的黑色，要均匀。

上塗黑漆干燥后，經打磨平滑，即用黃土粉調菜子油依照前法推第一次光。

第二步，用半透明漆在爐火上煮沸，使漆內所存留水分除去，冷却后用它描繪在漆器面上，放入温湿室內三十小时。

第三步，經放置三十小时后取出，这种漆是不会干燥的，即用脫脂棉醮汽油全面把漆擦干净。凡描繪的地方被吸部分，漆器面显出底色花紋，但不明显，对着光看花紋很清楚，这种方法叫做暗花。

第四步，依照前推最后一次光，使它光亮。

以上介紹各种装飾法的工艺过程。

（7）蛋壳鑲嵌装飾法：

第一步，将鷄蛋壳浸在水內，然后把蛋壳內的薄膜剝取净，用生漆厚塗在小塊的蛋壳內，貼在漆器上，形成花紋，粘貼时要将蛋壳压平，成破碎紋。一花紋是要用許多塊蛋壳拼鑲而成的。

第二步，待它十分干固后（約需二周时間），雕除去不整齐的部分，再在花紋以外的較低地应塗上一層黑漆，刷上細炭粉。

第三步，炭粉干固后，全面刮上一層細灰。

第四步，細漆灰干燥，用細紅砂石打磨平順，全面糝塗黑漆或彩色漆。

第五步，待漆干燥后，打磨显出蛋壳花紋。

第六步，依照推光办法，使它光亮。

（8）印漆装飾法：

印漆的制作方法：

印漆是漆器装飾方法的一种，它是用快干漆明油和黃土灰以及貝壳灰（干燥剂）石粉等五种原料配成的漆泥，主要翻刷浮雕紋样，用快干漆貼在漆器器物应装飾部分上，然后在紋样上作色或粘貼金銀箔，以增加它的美观。

甲、配制分量列后：

快干漆 38 克，明油 9.5 克，黃土灰 58 克，貝壳灰 2.5 克，石粉 11 克，五种分量，按需要照比例增加。

配制过程：

1. 先将快干漆和明油用漆刮調匀。

2. 再将黃土灰、石粉、貝壳灰混合用木棒攪匀。

3. 将混合攪匀后的黃灰等配料加入已調匀的油漆里面用漆刮攪匀，然后用鉄錘錘揉，能成漆泥餅时为止，即漆泥。

乙、印制模型种类：

先将塑好的浮雕紋样，用石膏翻成陰紋，并从陰紋用石膏翻成陽紋，再在陽紋上用漆泥翻固定模型使用，这样作是保护原泥塑紋样。用漆泥翻印模子时需用压力，故必須經过两次手續翻成石膏陽紋，才能用漆泥翻成陰模。

另外一种模型是用鋼板刻成陰模，其它可用錫鉛等翻制模型。一般都用漆泥制模較經济，不过需要两星期左右干后才能使用，急用时，可用錫鉛等翻制作模型。

如紋样較好，又不急用，可直接刻制鋼模使用，因工大，但使用时間长。

試談长沙出土战国漆器工艺圖案

徐　則　林

战国漆器圖案的美术成就，在今日的考古史和美术史上，都占有重要地位。湖南省文物管理委員会从一九五二年至一九五五年發掘了一千多座战国时期的墓葬，其中有十个战国木槨墓發現有大批漆器，如奩、盒、羽觴、矛柄、木鼓（？）、木俑、雕刻花板，另外还收集有过去流散的漆盾等。这批漆器上的圖案，結构新穎精美，充分显示了远在二千多年前工艺美术的惊人成就，是值得我們珍視的。現在把它的圖案結构，花紋發展和技法，分作三类試述于后。

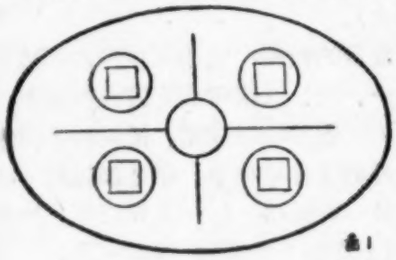
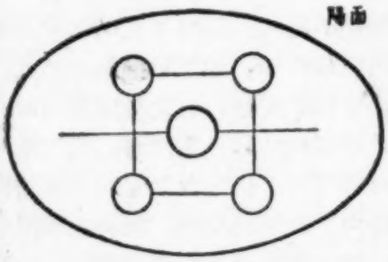


圖1 陽面



陰面

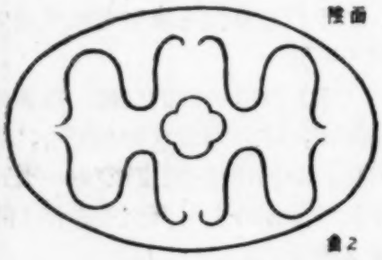


圖2

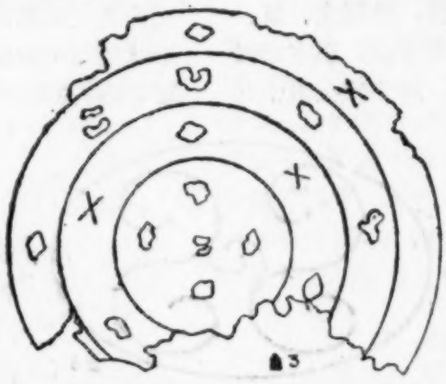


圖3

一　战国漆器圖案的結构

从器物来分析，圖案的結构法有四方联系形式、两方联系形式的带形和单独形式几种。它的运用非常灵活、适宜。例如漆奩、漆盒的盖子內外面及奩盒內底面的花紋結构，或羽觴上的花紋結构，多用单独形圖案为主，器物的边緣配合带形圖案。又如漆彩繪雕刻花板上与漆彩繪的矛柄上，是以两方联系带形圖案为主；漆彩繪革盾上，是以变化了的四方联系形圖案为主；組織非常新奇，配合也統一协調。从整个結构形式看，圖案虽講究对称，但并不一定强調均匀，并且喜用点和云紋来破开圖案的呆板局面，使画面表現得更生运，更灵活，这是当时圖案結构中的一大特点。单独形的結构方式，大約可分作以下四种：

（一）散点联系的結构：用五个重点（一个作主点，四个作宾点，宾点散布在主点的四周）相互联系，結成一个单独形，如一九五四年长沙楊家灣六号墓出土的漆羽觴上的圖案（圖一），有一种用一个主点和四个宾点，相互結成单独形，如一九五三年长沙仰天湖十四号墓出土羽觴上的圖案（圖二）。

丙、印模工具：

推滾棒：木質，作漆片用，一般用0.5公尺长，直徑5公分。

粉包：用細布袋內装黃土灰，在滾漆片时使用，主要作用是不讓漆片粘在木棒上或案板上。

水刷：一般刷鞋灰用的刷子，主要在印模时使用。

薄刀：长条形，劈紋样用。

漆刷：紋样用刀劈下后，用漆刷在紋样背面塗上快干漆粘貼在器物上。

丁、印模过程：

1. 按紋样的厚度需要用刀劈下一塊漆泥后，将粉包洒上少許黃粉于漆泥塊上和案板上，用木棒赶平。

2. 水印。用水刷在模型上刷上水分，（不宜过多，有水泡現象）将滾平的漆泥片放在模型上，以木棒滾压，注意压力均匀，脫模待水干后用刀劈下，在紋样背面塗上快干漆，貼在漆物上。

3. 另一种印模方法是粉印，即用粉包代替水刷刷模型的过程，这种方法脫模后即可用刀劈下紋样。

戊、印漆紋样貼在器物上后的处理办法：

紋样貼在器物上待一星期干后，薄薄的塗上一層快干漆，24小时后即可上色，或貼金銀箔，或上金銀粉。貼金銀箔或上金銀粉的漆是快干漆50%加明油50%調匀后的金地漆，待金地漆的干快接近完全干时，即用手指背擦去还不到滑溜情况即

圖4

圖5

圖6

号墓出土漆羽觴上的圖案（圖七）；双S形，如长沙楓树坪一号墓出土漆羽觴上的圖案（圖八）。关于这类結构圖案，在变化上也是很多的。

两方联系的带形結构方式，大約可分以下五种：

（一）变形雷紋結构：它的构圖布局是用不規矩的雷紋組成，但是从整个画面看来，大体上表現均勻相称，詳細分析，它又是布局灵活自如。如一九五四年楊家灣六号墓出土漆奩上的圖案（圖九）。

（二）带形重叠的結构：它用五根带形纏繞着器身，布局以第一、三、五根带形安置魚紋圖案，第二、四两根带形安置狩猎紋圖案。把两种不同画法的花紋，巧妙地融化在結构中，很是和諧統一，在排列上創造了另一种風格，如一九五二年长沙顏家岭2035号墓出土漆器上的圖案（圖一〇）。

（三）带状紐結的結构：全部用几何云紋作基础，結构上类似用两根带子，相互穿插紐成結状，两結又相互套合，中間的安排，有龙紋或無龙紋，又規矩，又灵活。这結构从另一方面看，它又是用三个主点来联系全部花紋。但我認为它的主要結构形式还是用紐結法为主。这种結构，表現在战国木雕彩繪的器物上，如一九五三年长沙仰天湖二十五号、二十六号墓出土雕刻花板的圖案（圖十一）。

（四）陰陽两面的結构：陽面用云紋組成，陰面用波状紋相配合，互相衬托，結构很生动、規矩，如一九五三年长沙麻园岭七号墓出土矛柄上的圖案（圖十二）。

（二）重叠的几何带形圖案結构：用一个圓形，周圍圍繞着三層重叠的带形，几何花紋規矩均勻，散摆在圓形和带形的范圍內，組成一个单独形，如一九五三年仰天湖十四号墓出土的破漆奩盖上的圖案（圖三）。

以上三种結构，多系采用几何紋穿插而成的。

（三）云紋組合的单独形圖案結构：这一种結构，是把一个单独形面积分成三等分，用云紋組成的圖案。如长沙左家公山十五号墓出土的漆奩（圖四、五）和楊家灣六号墓出土的漆奩。也有用三个不相等面积組成的，如楊家灣六号墓出土小漆盒上的圖案結构（圖六）。这一类的圖案結构，在形式上的变化是很多的。

（四）S形单独結构：它是用单S形或双S形組成的圓弧形式的結构。这种結构，使得龙、凤、云、鳥、花卉等各种花紋更加飞舞生动，現在举出两个結构圖样来作例子：单S形，如左家公山十五

圖7

圖8

可用粘孩髮或狼毫笔粘貼金銀箔或用絲棉塗上金銀粉，其效果光亮又省材料。

金銀箔或金銀粉塗上后，在温湿柜放置24小时，使用含部分快干漆，24小时取出放在通風地方讓其含油部分快干。

經过一星期干定后，在塗金上再薄薄的塗上用快干漆50%和广油50%的紋金漆，以保証金銀色不致摩擦掉去。

漆器装飾法种类繁多，其它的制做过程就不一一列举了。

附注：① 漆和黃土灰是主要原材料，而油加入其中是軟性，用得过多时对質量有影响，少則不易操作，常發生裂口的現象。

② 貝壳灰加入其中催其干性，这种干燥剂因价格低廉常用。

③ 石粉为綿軟性，补足明油軟性作用，因系粉类，可当作黃土灰填充用，过多使漆泥太軟，难于操作。

④ 如当日漆泥未用完，可在漆泥皮上加一層明油，不讓它干固，次日再和新配漆泥使用，但在新配漆泥时注意少用其前日沒有用完的漆泥的明油分量，这样就能保証漆泥質量，同时也保証漆泥在一定的时間內干固。

⑤ 一般新配漆泥干性快，如配好后在三小时后有干硬現象立即用鉄錘錘揉再用。

⑥ 新漆泥和旧漆泥混在一起用，要好用一些，因其經錘炼时間較长軟性增加，干性較慢。

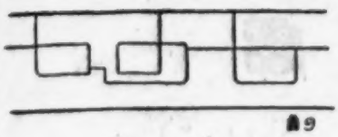
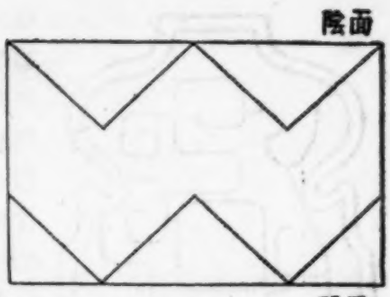


圖9

圖10



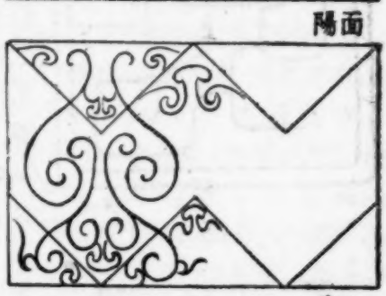


圖12

（五）由单独形变为两方联系形的結构：以变形的三角雷紋与亚字紋两种单独形相間連成的带形，在結构形式很統一和諧，同时又規矩、新奇，如一九五三年仰天湖十四号墓出土雕刻花板上的圖案（圖十三）。

四方联系形的結构：完全是用云紋圖案組成，結构方式較为复杂。它的花紋穿插布局，并沒有受到几何形式的束縛，画面既不很規矩，也不散乱。結构变化，使人看来有迷离的感覚，而且不容易看到它明显的結构路綫。如收集的长沙五里牌出土漆盾上的圖案（圖十四）。

战国漆器圖案是繼承了商代銅器圖案結构的艺术傳統，在技术上进一步發揮了灵活性。同时在这一基础上更創造出散点联系，带状紐結，用点破板，用云紋补空等新的結构形式，因此使圖案結构更增强了布局生动，变化多端。这一發展，是和用毛笔直接在器物上作画，消除了冶鑄工艺的局限性有关系的，因而使当时工艺美术家能充分地發揮創造才能。还有一种漆器上的S形結构形式，似从銅器上的雷紋發展而来，以一个簡单的形象，在結构上起着無穷的变化，使人感到古代艺术的丰富多采。又如在漆盾上的四方联系的結构，灵活，生动，流暢，这是当时工艺美术家手法，創造出来的艺术結晶，在現存的古代漆器圖案中是突出的一种。

此外，关于战国漆器圖案結构的統一性，我認为也很值得注意，茲提出二点个人体会，說明于后。

圖案的結构，在一幅画面上用同一的形式，在同一类型的基础上，去要求和諧統一，这是較容易做到的；而在不同的形式和不同的类型中，要求結构能融化、統一、調和，那就頗不容易。但是战国漆器的雕刻花板上的彩漆繪与木雕配合的結构，就是后一种方式。它以变体的三角雷紋形和弧綫的半圓形，結合方形，交杂滲合构成，在布局安排上，显得奇妙、大胆。它将全部鳳紋融化在整个圖案中間，如鳳尾变化隐插在三角雷紋內，鳳头、鳳爪、鳳翅折开为每个单独的花紋，很对称地安排在亚字形內，而且使鳳头的每个形态，从大体上看来是一致的，但詳細分析研究又不相雷同。这样复杂的結构，又是用硬性与輭性紋飾相結合，使画面圖案能得到灵活、和諧，达到高度統一性的效果。

用硬性与輭性紋飾結构，另外还有一种表現方法。以形式結合綫条和笔法，在一点点的少許变化中，能使全部圖案变成另外一种風格。如結构中用綫硬与曲的配合适宜，以及笔法上的現角，現笔鋒，就使花紋圖案形象变成竹叶形，画面上表露了陽面是硬的性質，而陰面又有輭的性質。这种在結构上只要少許变化，就可能創造出新風格的艺术形式，是值得我們吸取加以發揚的（圖十五）。

二　战国漆器花紋的發展

就几年来湖南文管会發掘和收集的材料分析，战国漆器花紋，屬于几何类型的有方联变体花紋，几何鳥头花紋，象紋，方塊紋，几何云紋变体紋，环紋，变体雷紋等。非几何类型的花紋有花叶紋，云紋，云鳥紋（包括鷺鳥和集鳥紋），蟠鳳紋，蟠龙紋和狩猎紋等。这些花紋的来源，都是从青銅器上的几何回紋，雷紋，饕餮紋，龙、鳳、鳥、象等花紋上演变而来的。从花紋形象上看，总括可分为三类：一类是几何紋，一类是龙鳳云鳥紋，一类是写

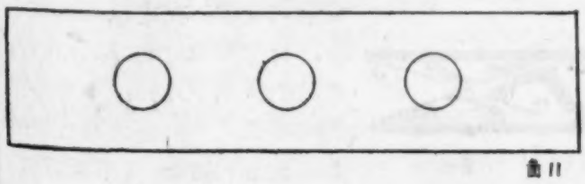


圖11

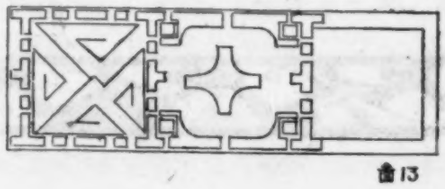


圖13

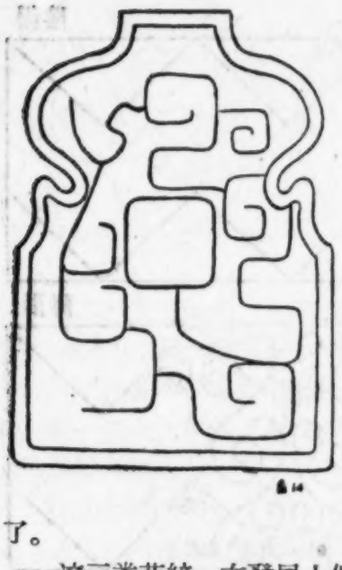


图14

生狩猎紋。在战国漆器整个圖案画面組成上，几何紋發現得并不很多，而在雕刻花板上它却成为主要的紋飾。由此推断，似乎几何紋的發展，已傾向于木雕方面。龙鳳云鳥紋在战国漆器上發現得很多，無疑地它是当时漆器美术中普遍盛行的花紋了。

这三类花紋，在發展上似正向着两个方向推进。一是几何形与龙鳳云鳥紋結合，成为純粹圖案性的形象組合。采用綫条是注重几种勾勒笔法，在龙鳳云鳥紋上，着重神态的描写，明显地表現出民族艺术風格。同时，几何紋与龙鳳鳥云紋又似有相互关联，圖十六的花紋中就能看到此种迹象，这类花紋，为以后的工艺圖案开辟了广闊的創作道路。

另一方面，战国圖案中用写生的方法組成狩猎紋。这种紋飾着重人物禽兽的描写，有笔法，有明暗，有透視，使平板的花紋具有立体感。战国以前的青銅器上也有刻鑄人物禽兽的写生画法，但它仅只刻画了一个輪廓綫条。而在战国漆器花紋上，是繼承了这一技法的优良傳統，并發展提高，使花紋的神情动态进一步具有眞实性，能明显地反映出当时人民的生活和社会情况，如一九五二年长沙顏家岭出土漆奩上的花紋。

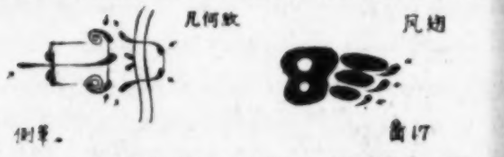
三、战国漆器工艺美术的技法

战国漆器美术之所以在工艺美术中占有重要地位，技法的成就是一个重要因素。現在将我对技法中的用笔、平塗、綫条和用色各方面的粗淺体会，試作以下的分述。

用笔：多注重在画綫条的上面。根据我临摹的經驗，可分为順笔，倒笔，轉折停頓笔，甩笔等四种方法。这些笔法，主要的都是用手指紧握笔管，手力要貫注到笔尖，全部用提笔中鋒去运动，使每根綫条从首至尾笔力送到，絲毫不苟，才能显出它

图16

綫条柔靱的精神。用順笔是靠腕力提起运动，用指力要注重輕重均匀。如果画回旋紋，就要用腕力与指同时运动，才能使綫条运用自如。用倒笔是靠手腕作定力，以指力来运动（圖十七），表現在綫条上宛轉自如，笔力流暢，而無凝滯的笔痕。这都是运用笔鋒上的技法。这种用笔，要求的是做到生动有力，不呆板。在用轉折停頓笔法的时候，主要用指力的旋轉运动，笔尖与笔腰灵活运用，这种笔法能使一幅圖案在綫条上突破机械規矩的气氛，加强描写花紋眞实性，提高了作品的艺术質量。甩笔多运用在龙鳳云鳥紋圖案上的爪、头方面，完全以笔鋒的甩



勁作画，使动物的动力眞实地表現出来（圖十八）。甩笔在笔法的运用上，尤其着重在甩出的那一端，如鋼針一样的坚实着力，这是值得注意的一种技法。

以上的几种用笔技法，如画龙鳳鳥紋，能使禽兽的睛眼有神，嘴、爪、牙坚硬有力，龙嘴張閉有威，鳳翅飞舞生动，以及狩猎斗兽、追逐、爭食的神情动态，充分地說明了用笔的功能。

平塗和綫条的特点，从战国的画風整体看来，繪画是采用单綫画法和平塗画法相結合而成的。这

种画法是从銅器上的冶鑄的平塊花紋和刻綫紋飾發展而来，在漆器工艺美术上更有了进一步的創造和發揮。平塗画法表現在几何花紋圖案上，成为主要的画法，它是用堆漆的方式，使花紋显得更生动美丽；但用在龙鳳云鳥紋上，它的作用就只有明暗衬托的功能了；而在写生的狩猎紋上，平塗画法却有了卓越的表現，在画人物禽兽圖案上，出色地表現有神情动态，明暗透視，特别显得有立体感。其次綫条的勾勒，在龙鳳云鳥紋上是占有主要地位的，綜合的看，可归納成以下几种：一种是流水行云的柔靱兼备的綫条；（下接27頁）

图15

漫談古漆器的处理

王志敏

我国漆制工艺品有悠久的历史和無比的优越特質，它能耐酸鹼，因之用途非常广泛，留傳久远。近代考古發掘中，在长江、淮河、珠江流域等古文化遺址区，出土了大量战国或汉代的漆器，制作非常精致。唐宋以来迄清代中叶（乾隆）的傳世品，各地也偶有發現。但漆器最容易受自然环境影响，为害最烈的是直射的太陽光綫，即使新制的成品，曝晒过久，漆皮含有的微量水分蒸發到一定程度，也要断裂翹卷。以后若是遇着飽含过量水分的湿潤空气，器胎的"灰膩"（即"料灰"——加工的猪血調和瓦灰或其他粉質塗敷器胎表面的）依然吸收水份，在长时期蒸發吸收循环不絕的物理作用中，猪血凝血酵素的凝固力量将逐漸消失，結果漆皮自"料灰"脫落，甚假"灰膩"更和器胎分离。同样，在酷暑和南方秋季干燥的天气，漆皮容易爆裂。含有过多水分的出土的古漆器更是怕冷怕热。冰点以下胎內水分結冰，器胎膨脹（最显著的是木胎漆器），将器表漆皮撐破，甚至連同器胎一并裂开；热到华氏九十度以上，胎內水分蒸發加速，胎木收縮变形，漆皮因牵引皺折而脫落雕零。因之对于这种珍貴的民族文化遺产如何妥善保管，讓它能好好的留傳到后代，这是我們应該注意的問題。下面就我所知道的，漫談一些对漆器的处理經驗，以供参考。

一、对出土漆器的处理

就我們所接触到的，在江苏省境有些宋墓、六朝早期墓、两汉墓葬中有漆器随葬。宋墓的漆器放在棺內；六朝早期的放在棺外和其他随葬品并列；两汉墓中棺內棺外都有。土坑竪井汉墓棺內死者头側常有漆奩，尸身部位有漆鞘劍、削，棺外邻近足档的茶黃釉陶罐上常复有漆盘、耳杯，木槨汉墓边廂、足廂內常見漆器伴同其他随葬品共存。在实踐中了解了这一般規律，在發掘时事先就可以有所准备并格外仔細当心。

当發掘工作中，發現漆器已經露出一些时，不要急急地想看个究竟，慌忙地将附着的泥土剔光。首先要丢掉手里的鉄質工具，換上小竹刀、竹鑱，赶紧把暴露出的漆皮，用折叠五、六層潤湿适量水分的杭連紙（捶拓小件器物所用的一种棉紙）輕輕盖复；不然，这一部分在空气里很快就会翹卷。再小心地用竹刀、竹鑱清除器身周圍約10厘米的泥土，酌留0.5—1厘米的薄土粘附，調用鉄小鎬、小鑱向下繼續切土，打成一个小土墩子，使漆器擱在上面，然后換用木片削制的小刀、鑱（木質比竹片做的硬度較弱，可以避免擦伤器面漆皮），一層層地徐徐剝除，但也不要剝得太干凈。剝去一小塊泥層后就敷貼上湿潤杭連紙（杭連紙一層太薄，水分容易蒸發，多用几層叠好，酌量撕去四周紙边，便于潤湿后粘附器身），直至漆器基部为止。在照像測繪前要注意敷貼的紙的湿度，如果稍干，立即用噴霧器噴洒清水潤澤。設或当天不能起土，下午散工时要噴水一次，上面加复擰得半干的湿毛巾；冬季須在噴霧后复上厚棉花，外罩干毛巾，最好有空缽、木桶盖住，上面再复草更好。翌日照像时撤除后，要另換較整齐的潤湿杭連紙敷貼，等量好座标，繪制分布圖后，再用竹刀自墩上起下。切土时不能平器物基部切削，須酌留相当厚的泥土粘附底面，視器物基底所占的空間大小而定，小件至少要留1.5—2厘米。切时一人用两手护持小土墩頂部，另一人右手切土（横切），左手持一木板，板面平举，与墩壁垂直，随切随将木板插进所切空隙，其后即用竹刀移入板下挖土，木板随着挖进的深度內移，目的使挖空地位有木板填充，承托器底，不致折断，俟墩土横削切断，器物自然移上木板。設若漆器擱置在其他伴存的随葬品上，拍照繪圖后須用薄木片刀輕輕分离，必要时可微洒清水疏松泥土，以便繪制下一層随葬器物的分布圖。漆器起土后，如遇天气不适（如干燥、严寒、酷热等），为避免突然变換环境影响器物安全，最好在坑內进行第二步处理。（关于这步工作和出土漆器的整修复原，我曾在本刊一九五五年第十二期"我們处理出土漆器的方法"中約略談到，这里只稍作补充和修正。）

宋漆出土后的处理并不怎样困难，保管亦易，置于避風日处陰干即可。汉漆最难照料，稍不留意，就要变形，所以关于它的第二步处理，要小心，要及时。

第二步处理的具体事項是清洗和包装，使器物能安全运回。首先用木片刀乘泥土潤湿时剔清器內

泥土，再除去底面粘附泥塊，这样做可以防止重头脚輕，避免上面的压力过大压伤器底。为了怕木片刀、刻伤及漆皮，亦不必剔得太净，可以稍留一薄層泥护着器面，然后用大羊毫笔或羊毛排笔（羊毛刷亦可）蘸清水洗净附着泥土，用極淡过錳酸鉀水溶液消毒一遍，再用擰得半干的絨布揩干器面，然后用細棉紙（厚度小的粘附力較强）或細"銀皮紙"（白色的可用，是植物纖維制成的，粗桑皮紙、麻紙、草紙等質不純净，容易将器面擦成印痕）四、五張或七、八張重叠（視器物尺寸大小和形制繁簡而定），用甘油浸湿（甘油保持湿潤，使器物出土后維持近似坑內的湿度；再則甘油能溶于水，为日后整修时容易洗濛干净），把器物包起，外被浸潤甘油的棉花，用蜡紙包裹，再衬以棉花，置入底墻高齐盖頂的特制馬口鉄箱，箱口用胶布密封，箱外衬細木花（細木絲），釘入小木板中。这样处理后，即远程寄遞，三个月內亦不致發生問題。

器物运回工作室后，画圖、照像、描繪花紋、复制模型必須留待黃梅季节的陰雨天（指沒有調节温度湿度設备的工作室的地方）。那时可以逐層拆开，取出器物，揭去敷貼的棉紙，用清水洗净擦干，放在避風日处，不用时裹以擰得半干的湿毛巾（毛巾預先在5%福而母林水溶液中浸透，以防霉臭），一天半天不致發生变化。此法在維持湿度不变。晚間連毛巾一并置入馬口鉄箱，明日天雨，取出再用（若連續日期在四、五天以上，即虽陰雨也要間歇一两日），晴天暫停。如耽誤日期較长，白天連毛巾取出，晚間放进箱中，注意常換毛巾，如此直到不用时为止。此时可以逐一檢查，完整的可以浸在福而母林或过錳酸鉀極稀薄的水溶液中再洗一次，立即取出，伤殘的用笔蘸了遍塗全器，消毒后用干净的吸水性强的布片拭干，再将夾紵和木胎的分开保管。夾紵的不易变形，置陰暗室內避風、凉蔭的棚架上逐漸陰干，一年以后可以按照傳世漆器保存。問題最大的是木胎的，在未有切实可行稳妥可靠的化学方法固定胎木以前，我們暫时采用的法子是浸置甘油中保存，就是把全器整个浸入甘油玻璃槽中（瓷質、琺瑯質的均可，陈列室須用玻璃制的油槽），甘油必須淹沒器頂。我們用这个办法保存的木胎汉漆，經过隆冬盛夏，三个年头沒有發生变化。必須提出注意的是，浸入甘油的漆器应是原来完整或是已經修复不裂不缺的，不然甘油滲入裂痕缺口，漆皮将和器胎分离。

关于伤殘漆器的修复，請参看本刊一九五五年第十二期拙著，这里对整修方法略作些修正补充。

木胎的，将伤殘部分用清水毛笔局部洗净甘油拭干，其余部分仍用原浸甘油的棉紙敷貼如故，置避風日处陰晾几日（时間久暫視胎木厚薄而定，大約比較水汽較少即可），即用"熟猪料"（淘制过的鮮猪血）在断裂面上薄薄塗匀。这样，"膩子"塗上后和器胎的粘合力将会更大，再陰晾一半天，伤面小的可不再补配新胎木，用"漆膩"填充代替；伤面大的仍須另配（用干透的旧木帆船板作原料，新胚才可避免收縮变形），用竹釘作卯榫，另在插竹釘的一端新胎木上蘸上生漆密合安装。漆皮上細的裂縫要用生漆"灌浆"，漆皮翹起部分的裂口用生漆調和的"膩子"填补，"膩子"可以調得稀些，便于滲入全部空隙。經过这些手續的漆器一律放入含有足量水汽的窖箱內陰干。漆器在漆箱內用积木擱置，积木与器物間衬垫羊毛毡或法兰絨布塊。"漆膩"用生漆調和熟石膏或"老粉"，熟石膏和"老粉"都要研磨極細。等陰干后，断裂的伤口再用較厚（指濃度較大的）生漆膩封閉填平，新胎木上布上"生漆膩"，复入窖箱，当"漆膩"半干时出箱用快刀修平，又入窖箱，一俟全干，用"猪料"調和老粉或細瓦灰或熟石膏的"料灰"（一称"灰膩"）加塗"漆膩"上，薄薄布匀，避風日陰干。少則半天，多至一两天即干。干时"料灰"顏色轉淡，用"竹节草"（即木賊草，国藥店有售）磨光，加磨極細砂紙（如火柴盒上黑色藥皮亦可代用）。髹漆仍以"推光漆"为宜。"推光"系生漆的一种，品种最上，漆質極細净，只是比較难干，可是經久。如系色漆，要調配顏色（注），配成漆色应較原漆皮顏色略淡一色。髹漆后，再入窖箱，漆干取出。原物曾施彩繪的，須尽量忠实补繪紋样，或尽最大可能描摹其能复原部分。

夾紵和傳世漆器的修复方法同上，不过在整修过程中毋須时刻防止漆皮丧失应有水分罢了。夾紵的胎子如有殘缺，伤殘部分小的可以用"夾板紙"镶补，生漆粘合；伤殘大的用它做胚干后会变形，要用猪料糊裱的"麻布骨子"。即将一塊細麻布（"万載夏布"之类）用薄浆糊水平貼板面晒干，依次塗布猪料連粘同样布片数層（四、五層即可），晒干后揭下备用，陰雨天窖在有石灰的木箱內防止"回潮"变軟。胚胎补就，如上法布"生漆膩"，修平，上"料灰"，磨光，髹"推光漆"（色漆調和如附注），描补花紋。

出土漆器虽然經修复，除夾紵的不容易变形外，木胎如要是保护不慎仍会变形。为安全計，修复后的木胎古漆，揭去敷貼甘油棉花紙，洗净、消毒、拭干，浸置甘油玻璃槽中，盖上盖子，每件一器；不然，亦須用液体石蜡稀釋之凡士林油剂薄薄塗敷匀净，包上透明蜡紙（質軟），外裹棉花，按照前法密藏馬口鉄箱中，外加小木箱固封，时常檢查，塗油滋潤。

浸置出土漆器不一定要用甘油，虽然用它已有相当成效，可是还并非理想，甘油槽如不密封，其中甘油容易变質。合乎下列条件的任何植物、矿物油类都可。

1. 不使彩繪花紋和漆皮变色；
2. 凝固点高，冬季不冻結；
3. 燃点高，不易着火；
4. 無恶臭；
5. 不易分解变質；
6. 無色透明。

使用油浸的原理，主要在使出土漆器和空气隔絕，保持胎內一定量水分。这一点还要請从事保管工作的同志多作試驗，能用性能最好、最經济的油質代替更好，如用化学处理固定器胎的办法代替油浸最好。

二、怎样处理傳世品古漆器

傳世品的古漆器表面上附着塵垢，不宜用湿毛巾揩抹，用毛刷淋水刷洗更不相宜。因为傳世品十分完整的極少，設或完整而沒有断紋的也不多，如受了潮湿，水由断紋及破裂口渗入，足以分解"料灰"。况且古漆器"料灰"的粘附力已經比較薄弱，吸收水分后将会分离剝落。为了进一步加强保护，潔净器面，清除粘附的塵垢，使整体漆皮受热、散热均匀，是完全必要的。所以，遇着浮灰，用鷄毛帚輕輕拂拭（羊毛刷亦可）；净洗积垢則用法兰絨或柔軟厚絨布浸汽油（不要浸得太多，浸后擰布片一次，如还嫌油多，即夹在两片"吸墨紙"中輕輕一压，这样布片上即不会再絞下油滴来），然后叠合为二，順同一方向徐徐揩擦，切勿来回反复，以免牵动業已开裂的漆皮离胎脫落。布片油質揮發得差不多了，即酌量加油。若是布片脏了，就反轉折叠，用另一面再擦，擦到看見原来漆面色澤为止，如此不伤漆器。黑漆、金漆、"波罗漆"、"八宝灰"都可以这样。此外，剔紅、"周做"、刻漆、糝漆木雕要用羊毛刷蘸汽油（适量，微潤刷毛即可）刷洗去污。鹼开水、肥皂水洗刷統不相宜。

漆器本身的安全既然受自然条件的影响，更加上質地嬌脆，容易遭受損坏。針对这种情况，因而我們研究保护它的办法就不能不从考虑以下几个基本法則着手：

1. 避免日光直射；
2. 保持常温和正常湿度；
3. 不受外力撞击。

存放处所务須避免日光直射地方，即靠近强烈灯光亦不相宜，漆皮受热失掉所含的水分，会發脆断裂，翹卷剝落。保管室（或倉庫）和陈列室的湿度和湿度最要留意，热天室温接近或超出华氏表100度，寒天可能下降到零下若干，对傳世古漆器說来，都足以促短其寿命。怕热、怕冷、怕燥、怕湿是傳世古漆的特性，有的变化不太显著，为人們目力短时期所观察不出，岁久日深，自然伤殘。所以千年上下的唐宋漆器傳世不多，更不要說秦汉或是更远的了。至于外力的撞击、摩擦、挤压、顛簸、震动，将越發是不堪經受了。如何妥善保护，我个人的意見，对傳世漆器是"滋潤漆皮，包裝收藏"。当器身潔净后，遍漆高級地板蜡一次，塗时用法兰絨片或柔軟絨布蘸蜡輕輕塗抹，要薄要匀，另用同样干布擦抹，使漆皮表面附着薄薄蜡膜一層，一則可以滋潤漆皮，也可以隔絕空气，保持器身固有的些微水分，并杜絕大气中潮湿空气的侵襲，而且增加漆皮光澤，显得分外腴潤。塗蜡后如系入藏，即須包裝。小件：先用油印蜡紙（印講义用的），次用細"銀皮紙"，層層包裹，外衬棉花，置入匣內（一物一匣），如条件許可，能做軟垫衬里的裝璜匣最是相宜，旧式挖嵌紙板的頗不适用，以其容易磨損边角和漆皮。大件：如橱柜桌椅屏柜等物，則用上述細紙包纏，套上布面綢里棉套，外包厚蜡紙，用棉布带纏扎（棉繩、麻繩，繩股不平，容易磨伤漆器），衬棉花置木箱中。

* * *

以上所談，限于水平，或多舛誤，請同志們批評指正，以便改进古漆器的保管工作。再者，油浸出土古漆器的保管方法不是最好办法，我們要求用化学处理手續固定器胎，在后者尚未普遍采用前，暫时用油浸的方法代替而已，并非我們的最終目的。希望研究理化的专家、学者和从事保管古漆器专業技术的同志們，在固定出土古漆器的胚胎上想出一个穩妥可靠、簡便易行的办法来。

注：調和色漆：

紫色——生漆＋銀朱　　紅色——熟漆＋銀朱
黃色——熟漆＋石黃　　青色——熟漆＋石藍
綠色——熟漆＋石綠　　墨綠色——同上，減少石綠分量

泥土，再除去底面粘附泥塊，这样做可以防止重头脚輕，避免上面的压力过大压伤器底。为了怕木片刀、劑伤及漆皮，亦不必剔得太净，可以稍留一薄層泥护着器面，然后用大羊毫笔或羊毛排笔（羊毛刷亦可）蘸清水洗净附着泥土，用極淡过錳酸鉀水溶液消毒一遍，再用擰得半干的絨布揩干器面，然后用細棉紙（厚度小的粘附力較强）或細"銀皮紙"（白色的可用，是植物纖維制成的，粗桑皮紙、麻紙、草紙等質不純净，容易将器面擦成印痕）四、五張或七、八張重叠（視器物尺寸大小和形制繁簡而定），用甘油浸湿（甘油保持湿潤，使器物出土后維持近似坑內的湿度；再則甘油能溶于水，为日后整修时容易洗濯干净），把器物包起，外被浸潤甘油的棉花，用蜡紙包裹，再衬以棉花，置入底墻高齐盖頂的特制馬口鉄箱，箱口用胶布密封，箱外衬細木花（細木絲），釘入小木板中。这样处理后，即远程寄遞，三个月內亦不致發生問題。

器物运回工作室后，画圖、照像、描繪花紋、复制模型必須留待黃梅季节的陰雨天（指沒有調节温度湿度設备的工作室的地方）。那时可以逐層拆开，取出器物，揭去敷貼的棉紙，用清水洗净擦干，放在避風日处，不用时裹以擰得半干的湿毛巾（毛巾預先在5%福而母林水溶液中浸透，以防腐臭），一天半天不致發生变化。此法在維持湿度不变。晚間連毛巾一并置入馬口鉄箱，明日天雨，取出再用（若連續日期在四、五天以上，即虽陰雨也要間歇一两日），晴天暫停。如耽誤日期較长，白天連毛巾取出，晚間放进箱中，注意常换毛巾，如此直到不用时为止。此时可以逐一檢查，完整的可以浸在福而母林或过錳酸鉀極稀薄的水溶液中再洗一次，立即取出，伤殘的用笔蘸了遍塗全器，消毒后用干净的吸水性强的布片拭干，再将夾紵和木胎的分开保管。夾紵的不易变形，置陰暗室內避風、凉蔭的棚架上逐漸陰干，一年以后可以按照傳世漆器保存。問題最大的是木胎的，在未有切实可行稳妥可靠的化学方法固定胎木以前，我們暫时采用的法子是浸置甘油中保存，就是把全器整个浸入甘油玻璃槽中（瓷質、琺瑯質的均可，陈列室須用玻璃制的油槽），甘油必須淹沒器頂。我們用这个办法保存的木胎汉漆，經过隆冬盛夏，三个年头沒有發生变化。必須提出注意的是，浸入甘油的漆器应是原来完整或是已經修复不裂不缺的，不然甘油渗入裂痕缺口，漆皮将和器胎分离。

关于伤殘漆器的修复，請参看本刊一九五五年第十二期拙著，这里对整修方法略作些修正补充。

木胎的，将伤殘部分用清水毛笔局部洗净甘油拭干，其余部分仍用原浸甘油的棉紙敷貼如故，置避風日处陰晾几日（时間久暫視胎木厚薄而定，大約比較水汽較少即可），即用"熟猪料"（淘制过的鮮猪血）在断裂面上薄薄塗匀。这样，"膩子"塗上后和器胎的粘合力将会更大，再陰晾一半天，伤面小的可不再补配新胎木，用"漆膩"填充代替；伤面大的仍須另配（用干透的旧木帆船板作原料，新胚才可避免收縮变形），用竹釘作卯榫，另在插竹釘的一端新胎木上蘸上生漆密合安装。漆皮上細的裂縫要用生漆"灌浆"，漆皮翹起部分的裂口用生漆調和的"膩子"填补，"膩子"可以調得稀些，便于渗入全部空隙。經过这些手續的漆器一律放入含有足量水汽的窨箱內陰干。漆器在漆箱內用积木擱置，积木与器物間衬垫羊毛毡或法兰絨布塊。"漆膩"用生漆調和熟石膏或"老粉"，熟石膏和"老粉"都要研磨極細。等陰干后，断裂的伤口再用較厚（指濃度較大的）生漆膩封閉填平，新胎木上布上"生漆膩"，复入窨箱，当"漆膩"半干时出箱用快刀修平，又入窨箱，一俟全干，用"猪料"調和老粉或細瓦灰或熟石膏的"料灰"（一称"灰膩"）加塗"漆膩"上，薄薄布匀，避風日陰干。少則半天，多至一两天即干。干时"料灰"顏色轉淡，用"竹节草"（即木賊草，国藥店有售）磨光，加磨極細砂紙（如火柴盒上黑色藥皮亦可代用）。髹漆仍以"推光漆"为宜。"推光"系生漆的一种，品种最上，漆質極細净，只是比較难干，可是經久。如采色漆，要調配顏色（注），配成漆色应較原漆皮顏色略淡一色。髹漆后，再入窨箱，漆干取出。原物曾施彩繪的，須尽量忠实补繪紋样，或尽最大可能描摹其能复原部分。

夾紵和傳世漆器的修复方法同上，不过在整修过程中毋須时刻防止漆皮丧失应有水分罢了。夾紵的胎子如有殘缺，伤殘部分小的可以用"夾板紙"鑲补，生漆粘合；伤殘大的用它做胚干后会变形，要用猪料糊裱的"麻布骨子"。即将一塊細麻布（"万載夏布"之类）用薄浆糊水平貼板面晒干，依次塗布猪料連粘同样布片数層（四、五層即可），晒干后揭下备用，陰雨天窨在有石灰的木箱內防止"回潮"变軟。胚胎补就，如上法布"生漆膩"，修平，上"料灰"，磨光，髹"推光漆"（色漆調和如附注），描补花紋。

出土漆器虽然經修复，除夾紵的不容易变形外，木胎如要是保护不慎仍会变形。为安全計，修复后的木胎古漆，揭去敷貼甘油棉花紙，洗净、消毒、拭干，浸置甘油玻璃槽中，盖上盖子，每件一器；不然，亦須用液体石蜡稀釋之凡士林油剂薄薄塗敷匀净，包上透明蜡紙（質軟），外裹棉花，按照前法密藏馬口鉄箱中，外加小木箱固封，时常檢查，塗油滋潤。

浸置出土漆器不一定要用甘油，虽然用它已有相当成效，可是还并非理想，甘油槽如不密封，其中甘油容易变質。合乎下列条件的任何植物、矿物油类都可。

1. 不使彩繪花紋和漆皮变色；
2. 凝固点高，冬季不冻結；
3. 熔点高，不易着火；
4. 無恶臭；
5. 不易分解变質；
6. 無色透明。

使用油浸的原理，主要在使出土漆器和空气隔絕，保持胎內一定量水分。这一点还要請从事保管工作的同志多作試驗，能用性能最好、最經济的油質代替更好，如用化学处理固定器胎的办法代替油浸最好。

二、怎样处理傳世品古漆器

傳世品的古漆器表面上附着塵垢，不宜用湿毛巾揩抹，用毛刷淋水刷洗更不相宜。因为傳世品十分完整的極少，設或完整而沒有断紋的也不多，如受了潮湿，水由断紋及破裂口渗入，足以分解"料灰"。况且古漆器"料灰"的粘附力已經比較薄弱，吸收水分后将会分离剝落。为了进一步加强保护，潔净器面，清除粘附的塵垢，使整体漆皮受热、散热均匀，是完全必要的。所以，遇着浮灰，用鷄毛帚輕輕拂拭（羊毛刷亦可）；净洗积垢則用法兰絨或柔軟厚絨布浸汽油（不要浸得太多，浸后擰布片一次，如还嫌油多，即夹在两片"吸墨紙"中輕輕一压，这样布片上即不会再絞下油滴来），然后叠合为二，順同一方向徐徐揩擦，切勿来回反复，以免牵动業已开裂的漆皮离胎脫落。布片油質揮發得差不多了，即酌量加油。若是布片脏了，就反轉折叠，用另一面再擦，擦到看見原来漆面色澤为止，如此不伤漆器。黑漆、金漆、"波罗漆"、"八宝灰"都可以这样。此外，剔紅、"周做"、刻漆、鞋漆木雕要用羊毛刷蕉汽油（适量，微潤刷毛即可）刷洗去污。鹼开水、肥皂水洗刷統不相宜。

漆器本身的安全既然受自然条件的影响，更加上質地嬌脆，容易遭受損坏。針对这种情况，因而我們研究保护它的办法就不能不从考慮以下几个基本法則着手：

1. 避免日光直射；
2. 保持常温和正常湿度；
3. 不受外力撞击。

存放处所务須避免日光直射地方，即靠近强烈灯光亦不相宜，漆皮受热失掉所含的水分，会發脆断裂，翹卷剝落。保管室（或倉庫）和陈列室的温度和湿度最要留意，热天室温接近或超出华氏表100度，寒天可能下降到零下若干，对傳世古漆器說来，都足以促短其寿命。怕热、怕冷、怕燥、怕湿是傳世古漆的特性，有的变化不太显著，为人們目力短时期所观察不出，岁久日深，自然伤殘。所以千年上下的唐宋漆器傳世不多，更不要說秦汉或是更远的了。至于外力的撞击、摩擦、挤压、顛簸、震动，将越發是不堪經受了。如何妥善保护，我个人的意見，对傳世漆器是"滋潤漆皮，包裝收藏"。当器身潔净后，遍漆高級地板蜡一次，塗时用法兰絨片或柔軟絨布蘸蜡輕輕塗抹，要薄要匀，另用同样干布擦抹，使漆皮表面附着薄薄蜡膜一層，一則可以滋潤漆皮，也可以隔絕空气，保持器身固有的些微水分，并杜絕大气中潮湿空气的侵襲，而且增加漆皮光澤，显得分外腴潤。塗蜡后如系入藏，即須包裝。小件：先用油印蜡紙（印講义用的），次用細"銀皮紙"，層層包裹，外衬棉花，置入匣內（一物一匣），如条件許可，能做軟垫衬里的裝璜匣最是相宜，旧式挖嵌紙板的頗不适用，以其容易磨損边角和漆皮。大件：如橱柜桌椅屏柜等物，則用上述細紙包纏，套上布面綢里棉套，外包厚蜡紙，用棉布带纏扎（棉繩、麻繩，繩股不平，容易磨伤漆器），衬棉花置木箱中。

* * *

以上所談，限于水平，或多舛誤，請同志們批評指正，以便改进古漆器的保管工作。再者，油浸出土古漆器的保管方法不是最好办法，我們要求用化学处理手續固定器胎，在后者尚未普遍采用前，暫时用油浸的方法代替而已，并非我們的最終目的。希望研究理化的专家、学者和从事保管古漆器专業技术的同志們，在固定出土古漆器的胚胎上想出一个穩妥可靠、簡便易行的办法来。

注：調和色漆：

紫色——生漆＋銀朱	紅色——熟漆＋銀朱
黃色——熟漆＋石黃	青色——熟漆＋石藍
綠色——熟漆＋石綠	墨綠色——同上，減少石綠分量

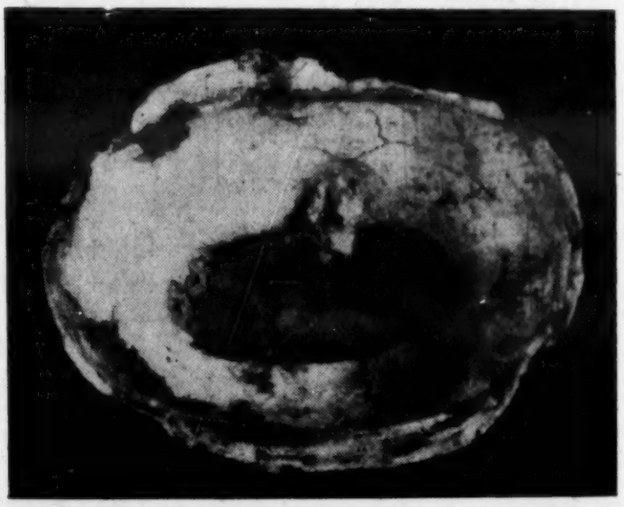
我們处理出土漆器的經驗

郑郁文　　茹士安

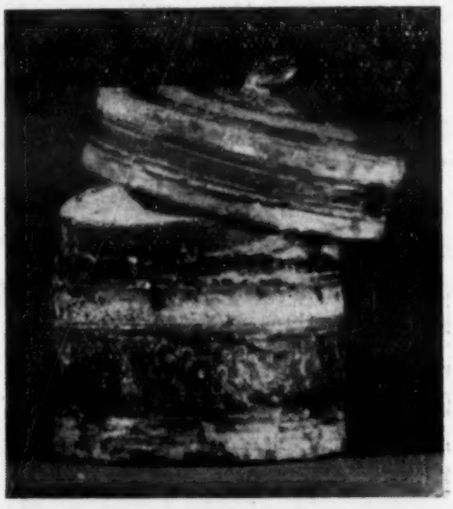
陝西近年發掘汉、唐墓葬，曾多次發現漆器。發現时的情况有两种：一是墓室內保持原来空間，漆器虽已腐朽，但未沾泥土，仍旧保持原形。一是墓室內由于封門不严或經盜掘而浸入淤土，已腐朽的漆器被埋沒在淤土中。这两种情况，前者只發現一次，即西安北部一座小型磚券汉墓（55. M）出土的小漆奩；后者則發現很多次。对于不沾泥土保持原形的这个小漆奩，我們处理的办法如下：先将白矿腊熔化注入奩內(奩盖原已掉落于奩旁，內空無一物)，注滿后再将熔腊澆于奩外大約一毫米厚度，待冷却后从底部用薄刃刀紧貼地坪磚面将漆奩鏟起，裝盒运回。在室內用吸收性强的厚紙衬于奩外，以小烙鉄隔紙将奩外厚积的矿腊熔化，并为厚紙所吸收，直至表面只留下一層透明的薄腊为止。这样作使这个漆奩不但保持了原来的形状，并且得到加固不再發生变化。同时由于蜡的罩护使其彩繪花紋不致脫落，并且更加鮮明。（圖二）对于埋在淤土中的漆器，当一發現时，先就其周圍剝剔数处以了解漆器的大体形状及大小范圍，然后把周圍的土鏟去，并在器上下与四周保留一定厚度(最少二、三厘米）的淤土，然后将熔蜡澆在上面，待冷凝后，从底部将漆器連土鏟起，裝箱运回。运回后将淤土外的蜡皮烤热揭下，并将淤土剔剝至一厘米左右厚，然后給漆器上部的淤土上漸次澆注适量的水，使土达到相当湿軟而不致成为泥浆，待水分滲透再用刃部寬一至二厘米的竹皮刀或鉄刀从已剝露漆器的地方开始一刀一刀的将泥剔下，刀刃要平，插入泥內約摸将接触漆器表面时，将刃向上平挑，这样就可将泥土挑离漆器（圖一）。将泥土挑凈后，可用清水輕注于器上，以便将遺留的泥迹冲洗干凈，冲洗不掉的泥可用羊毫笔輕輕刷洗。冲洗后待表面水分全部蒸發，把熔蜡澆入其中，随手欠側漆器，使各处均沾上熔蜡，并在凝固前将熔蜡傾出，这样漆器壁內浸入适当熔蜡而表面上只留下一層透明薄蜡，既可加固又能保持原形与花紋。器外泥上也用同样方法处理，至于器外用蜡加固可用小勺将蜡澆于器面，再用烙鉄隔厚紙熨吸的方法处理。經过上面的处理我們得到了几件脫离开泥土而且保持了原来形状与顏色的漆器（圖三），这些漆器在处理后的数月或一年以上的时間中并不再發生其他变化。

圖一

当然，这种用蜡处理过的漆器应当注意不能放置于湿度高的地方。



圖二　西安出土汉漆羽觴



圖三　西安北郊出土汉彩繪漆奩

清理漆器的体会

屠思华

一九五五年至一九五六年三期鳳凰河拓寬工程中，經江苏省文物工作組清理的六十余座墓葬中，大多数为汉代木槨墓，随葬器物以漆器为最精，不論在制作形式上，花紋圖案上都可和长沙楚漆器相媲美。漆器的数量多則十余件，少則四、五件。器形有盘、耳杯、奩、杯、木梳盒、粉盒、长方盒、劍鞘、匕首鞘、棋盘、麻布袋，甚至連陶鉢上也髹漆，为前所少見。

但工程进度迅速，配合工作，要求当日清理完成。墓中积滿淤土（也有白膏泥），漆器凝于土中，清理不慎就很容易毀坏。清理出土后，又容易收縮变形，漆皮破裂。在这种情况下，要把所發現的漆器較完好的保护起来是需要慎重处理的。因此，我把在配合鳳凰河三期拓寬工程中对漆器的清理体会作一介紹，供大家研究。

（一）首先要找出漆器在墓葬中陈放位置的規律：漆奩放在头旁（奩內往往盛着漆粉盒），劍与匕首在腰部，漆麻布袋在胸部，漆盘、漆盒（有的盒內盛盒）等均放置在足箱或边箱內，并多和其它容器紧靠一起；也有直接放在壺、罐之內的，故在清除器腹內淤土时要注意有否其它器物。若能掌握它的放置規律，在清理到这些地方时，应特别謹慎仔細，不要把漆器触坏見到碎片后才發現漆器。当然也不能过分强調它的放置規律，因为往往有些漆器的發現位置是出乎所料的。

（二）清理时不宜用鉄制的工具，应用竹削成的平头小刀（刃部也不宜太鋒利）。清理时輕輕挑剔去淤土，要掌握用力的輕重，尤其紧靠漆器的地方要特别注意。在工地上只要能便于繪圖照像，不一定要把漆器的周身之土剔除干淨，上面留些土反便于搬动时不至破裂。漆器清理出后，决不能使其干燥，要用湿毛巾或湿紙盖复其上，保持它的湿度，防止干裂而变形。在搬动漆器时尽量避免直接用手去取或勉强搬动；要用木板一端削成刃，插入底部，連土連板取回，再行整理。在搬动时为了防止其破裂而解体，可用棉紙纏包。

（三）器物出土后带回住地，应趁泥湿时馬上清洗（千万不能連泥浸在水中，也不能待土干后再洗，因土干后着水成塊脫落，漆皮也跟着掉下），可用竹片輕輕挑剔，用羊毫笔洗刷。土洗尽后将棉紙撒上甘油，包住器物內外，紧貼器壁，再用脫脂棉花，撒上較多的甘油裹包，外面再用油紙包一層或二層，最好用凡士林封口，防止甘油蒸發。这样只要甘油不干，漆器就不会發生干縮破裂的現象。

漆器的陈列，根据江苏省博物館等备处的方法，是把它浸入甘油中，效果很好。有的漆器浸入水中，虽也能保持原形，但时常換水对漆器容易損坏。

要多注意保护甘肃出土的古代漆器

刘敏

甘肃地区进行基本建設中，在各工地上如兰州市近郊也曾發現并清理出了一些古代漆器，如汉代墓葬中出土漆盘、漆几等，但因为缺乏保管漆器的知識，在清理时将漆器与墓土同时搬离地面，不敢把土輕易去掉，恐怕造成損伤，想等到室內研究时再慢慢整理，但过时太久，水分失去，漆器与泥土逐漸干燥，使器物尽氧化为細沫，既未能将原物攝影，也未能将其紋飾临摹下来，同时原来器形如何，有否花紋，亦不知道，竟成为許多廢品，对研究汉代在甘肃的漆器制造技术方面，造成很大損失。有些明代漆棺上有彩繪，而保留下来的也不多。甘肃省博物館收藏有在武威唐代政乐王墓出土的漆杯一件，杯略有伤損殘缺，呈深黑褐色，虽無彩繪紋飾，但制作精巧玲瓏，据笔者所知为目前仅存的一件較完好的唐代漆器。今后在考古事業發展的情况下，甘肃地区的古代漆器必将与日俱增地被發現出来。希望"文物参考資料"能多介紹一些保护古代漆器已經具有成效的科学方法，虽然因地区等特点的条件限制，所有办法，不完全能在各地区普遍施用，但一定也能相当的解决目前个别地区存在的对出土的古代漆器保护困难的迫切問題。如果广泛地交流經驗，互相学習与研究，也一定能积累很多保护古代漆器的办法与知識。

按甘肃自古以来在制造漆器工艺上就具有相当成就，今日天水制造的漆器，在西北广大地区，仍被人交口称誉。这样的优良傳統，我們一定要發揚，对于先民的辛勤智慧創造的成果，我們也一定要积極的設法保护。

战国漆器花纹与战国繪画

楊　宗　荣

圖二　彩繪三鳳漆奩摹本

从文献看，战国时期的繪画已达到完美成熟的阶段，我們讀了偉大爱国詩人屈原的楚辞天問篇，就会感覚到当时繪画的技巧是如何的熟練了㊀。但战国时代距現在有两千数百年，由于自然的或人为的灾害，画家們的遺迹是很难看到。就我所知，截止目前，只發現了两件战国的繪画：一件是一九四九年春，在湖南长沙陈家大山战国墓葬內發掘出的"鳳夔美人帛画㊁；一件是在解放前，被美国柯克斯(COX)以欺騙手段窃走的长沙出土的"繪書"㊂。因此，我們要想了解战国繪画的輝煌成就，只好从附丽在漆器上的圖案花紋来探討繪画的优良艺术。

战国时期的漆器花紋，是我国古代装飾圖案最灿烂最發展的时代，而又具体地反映当时繪画的手法与技巧。漆器花紋的描写，与繪画艺术是异曲同工；也可以說，只有在掌握了繪画技能的基础上，才能描写出生动活潑的漆器花紋。因此当我們看到战国漆器上的花紋，就可以了解当时繪画已有了长足的进步和發展，又可以看到战国的繪画是如何趋向于写实。

一九四一年冬天，在湖南长沙南郊黃土岭战国墓中發掘出的彩画人物漆奩（圖三、七），有二个女子作舞蹈状，寬袖細腰，体态輕盈。另有三个女子好像是舞罢休息，竚立旁观，虽都是长衣曳地，但姿态各不相同。有一个女子勒袖持鞭，似是指揮舞蹈；又有五个女子分坐于不同的两个屋內，正在注目而視，欣賞舞姿。这幅画面，人物描写的生动和彩色的調和，有力的表达出古代艺术家們的卓越天才。

与漆奩同出的还有一个彩画車馬人物漆奩（圖四），具体地描写出当时貴族們出行的情况。一个貴族身分的人物坐在急馳的車上，御者双手勒繮，似乎使出全身的力量来控制这匹奔走如飞的馬，后面随着两个騎士，二匹奔馬的姿态，迥不相同。其他还有躬身而送的小吏，持戟的衛士以及飞鳥流云，都描写的活潑流暢，生动逼眞。

圖一　彩繪双鳳漆奩摹本

一九五二年冬天，在湖南长沙南郊顏家岭战国墓中，發掘出一个狩猎的漆奩(圖五)。画分两層：上層一猎人持长戟，很勇敢的向一支野牛刺杀，牛則低首揚角，俯身前扑，抵御敌人。牛后面有一人作正引弓待發状。另外又有一只猎犬与一只野猪据地相峙。下層是一猎犬追逐一鹿，一矮小的老人牵着一个猴子，一长尾鳳急行，又有两个伸頸爭啄地上死魚的双鶴。这些人物，都描写得非常生动而富有生气，使人感覚到当时狩猎的紧張場面。

其他还有解放前湖南长沙出土的彩繪三鳳漆盘（圖二），三个鳳蟠曳着长尾，正在鳴舞，曲頸迴首，眞是嫵媚多姿。又如彩繪双鳳漆盘(圖一)，蟠曲飞舞，栩栩欲活。

針刻漆器是战国时期的創作，用針刻出細如游絲的綫条，表現出流暢逼眞的画面。湖南长沙出土的針刻鳳紋漆奩（圖六、八、九、十、十一），通体都刻划花紋。盖面上一鹿追逐一鳳，鳳迴首长鳴，表現出受敌威胁的惊惧神态。鳳前有一虎奔馳，轉头向鳳注視。奩的中層，画各种野兽奔馳追逐于云气中，各兽的矯健形态，都由簡单的綫条而充分表現出来。

根据以上这些材料，可以看出战国时期的漆工們，运用他們的智慧和技巧，熟練繪画的技能，描写現实的生活，取得了輝煌的成就。

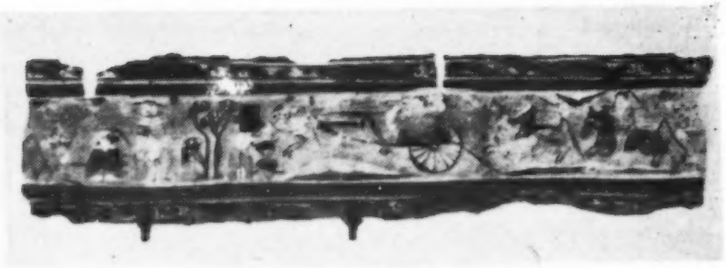
另外一点，战国漆器的花紋，給予后代的艺术有很大影响。如禽兽云气紋，在汉代不只用于漆器上，而且更广泛的被采用在陶器、銅器和繪画上。近年河北望都發現的汉墓壁画，在券門上画的禽兽云气紋，無疑的是承襲了战国漆器花紋的風格。再如鳳和流云的画法，一直流傳到明代和清代，广泛地被采用在漆器、瓷器和石雕上。因此，战国漆器的圖案花紋，不仅仅在当时是創造了精美的画面，而且对后代各方面的艺术上，都起了推动和丰富的作用。

㊀ 王逸楚辞天問篇章句云："楚有先王之庙及公卿祠堂，圖天地山川神灵，琦瑋僪佹及古聖賢怪物行事。"

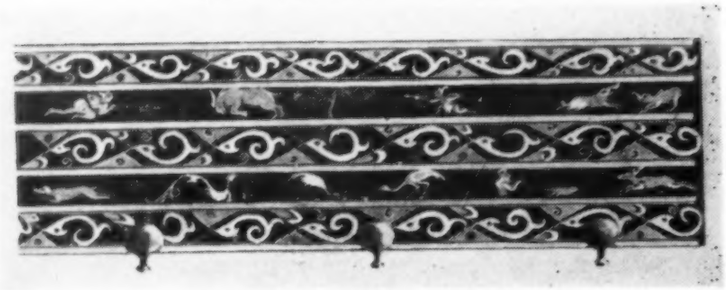
㊁ 見"人民文学"总四十九期郭沫若之"关于晚周帛画的考察"。

㊂ 見郑振鐸"偉大的艺术傳統"序。

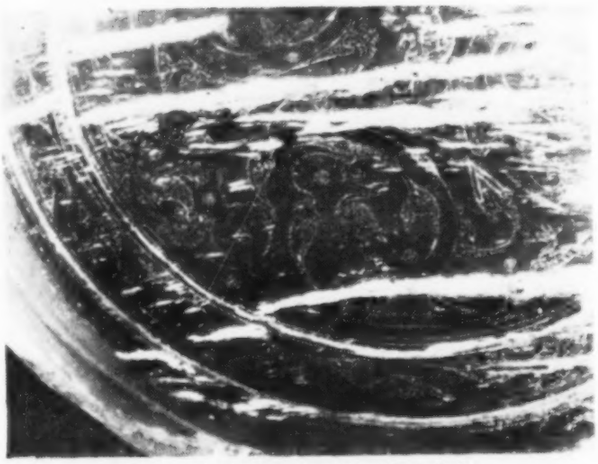
圖三　复制彩繪人物漆奩



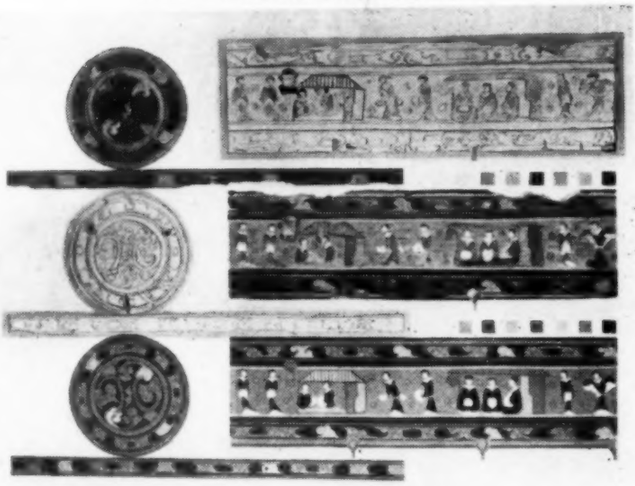
圖四　彩繪車馬漆奩展开摹本



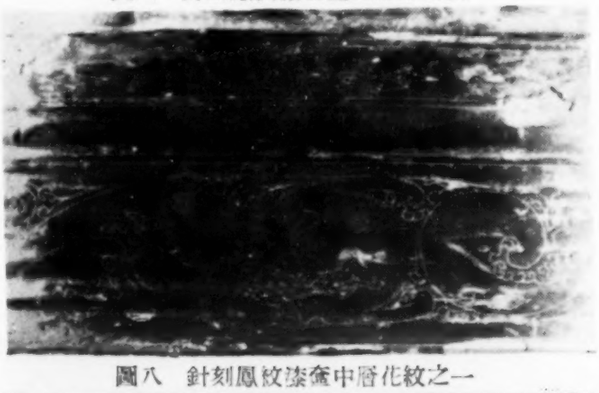
圖五　彩繪狩猎的漆奩展开摹本



圖六　針刻鳳紋漆奩盖面部分花紋

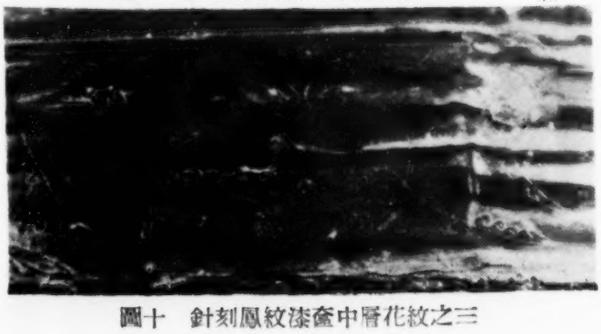


圖七　彩繪人物漆奩展开摹本

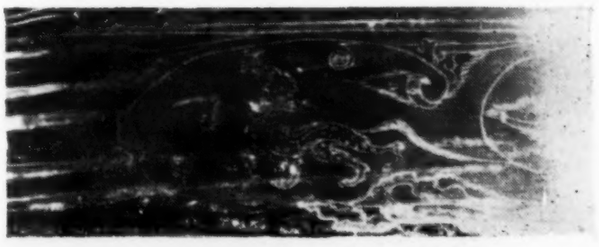


圖八　針刻鳳紋漆奩中層花紋之一

圖九　針刻鳳紋漆奩中層花紋之二



圖十　針刻鳳紋漆奩中層花紋之三



圖十一　針刻鳳紋漆奩中層花紋之四

战国漆器花纹与战国繪画

楊　宗　荣

圖二　彩繪三鳳漆奩摹本

从文献看，战国时期的繪画已达到完美成熟的阶段，我們讀了偉大爱国詩人屈原的楚辞天問篇，就会感覚到当时繪画的技巧是如何的熟練了㊀。但战国时代距現在有两千数百年，由于自然的或人为的灾害，画家們的遺迹是很难看到。就我所知，截止目前，只發現了两件战国的繪画：一件是一九四九年春，在湖南长沙陈家大山战国墓葬內發掘出的"鳳夔美人帛画㊁；一件是在解放前，被美国柯克斯(COX)以欺騙手段窃走的长沙出土的"繪書"㊂。因此，我們要想了解战国繪画的輝煌成就，只好从附丽在漆器上的圖案花紋来探討繪画的优良艺术。

战国时期的漆器花紋，是我国古代装飾圖案最灿烂最發展的时代，而又具体地反映当时繪画的手法与技巧。漆器花紋的描写，与繪画艺术是异曲同工；也可以說，只有在掌握了繪画技能的基础上，才能描写出生动活潑的漆器花紋。因此当我們看到战国漆器上的花紋，就可以了解当时繪画已有了长足的进步和發展，又可以看到战国的繪画是如何趋向于写实。

一九四一年冬天，在湖南长沙南郊黃土岭战国墓中發掘出的彩画人物漆奩（圖三、七），有二个女子作舞蹈状，寬袖細腰，体态輕盈。另有三个女子好像是舞罢休息，竚立旁观，虽都是长衣曳地，但姿态各不相同。有一个女子勒袖持鞭，似是指揮舞蹈；又有五个女子分坐于不同的两个屋內，正在注目而視，欣賞舞姿。这幅画面，人物描写的生动和彩色的調和，有力的表达出古代艺术家們的卓越天才。

与漆奩同出的还有一个彩画車馬人物漆奩（圖四），具体地描写出当时貴族們出行的情况。一个貴族身分的人物坐在急馳的車上，御者双手勒繮，似乎使出全身的力量来控制这匹奔走如飞的馬，后面随着两个騎士，二匹奔馬的姿态，迥不相同。其他还有躬身而送的小吏，持戟的衛士以及飞鳥流云，都描写的活潑流暢，生动逼眞。

圖一　彩繪双鳳漆奩摹本

一九五二年冬天，在湖南长沙南郊顏家岭战国墓中，發掘出一个狩猎的漆奩(圖五)。画分两層：上層一猎人持长戟，很勇敢的向一支野牛刺杀，牛則低首揚角，俯身前扑，抵御敌人。牛后面有一人作正引弓待發状。另外又有一只猎犬与一只野猪据地相峙。下層是一猎犬追逐一鹿，一矮小的老人牵着一个猴子，一长尾鳳急行，又有两个伸頸爭啄地上死魚的双鶴。这些人物，都描写得非常生动而富有生气，使人感覚到当时狩猎的紧張場面。

其他还有解放前湖南长沙出土的彩繪三鳳漆盘（圖二），三个鳳蟠曳着长尾，正在鳴舞，曲頸迴首，眞是嫵媚多姿。又如彩繪双鳳漆盘(圖一)，蟠曲飞舞，栩栩欲活。

針刻漆器是战国时期的創作，用針刻出細如游絲的綫条，表現出流暢逼眞的画面。湖南长沙出土的針刻鳳紋漆奩（圖六、八、九、十、十一），通体都刻划花紋。盖面上一鹿追逐一鳳，鳳迴首长鳴，表現出受敌威胁的惊惧神态。鳳前有一虎奔馳，轉头向鳳注視。奩的中層，画各种野兽奔馳追逐于云气中，各兽的矯健形态，都由簡单的綫条而充分表現出来。

根据以上这些材料，可以看出战国时期的漆工們，运用他們的智慧和技巧，熟練繪画的技能，描写現实的生活，取得了輝煌的成就。

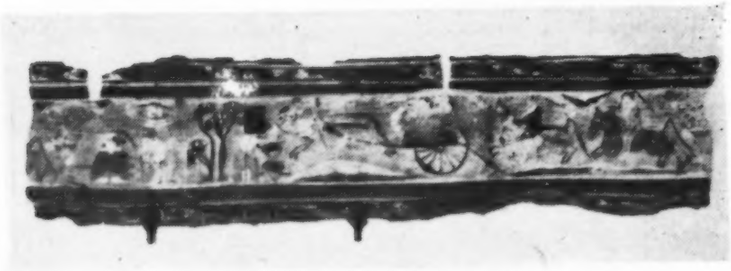
另外一点，战国漆器的花紋，給予后代的艺术有很大影响。如禽兽云气紋，在汉代不只用于漆器上，而且更广泛的被采用在陶器、銅器和繪画上。近年河北望都發現的汉墓壁画，在券門上画的禽兽云气紋，無疑的是承襲了战国漆器花紋的風格。再如鳳和流云的画法，一直流傳到明代和清代，广泛地被采用在漆器、瓷器和石雕上。因此，战国漆器的圖案花紋，不仅仅在当时是創造了精美的画面，而且对后代各方面的艺术上，都起了推动和丰富的作用。

㊀ 王逸楚辞天問篇章句云："楚有先王之庙及公卿祠堂，圖天地山川神灵，琦瑋僪佹及古聖賢怪物行事。"

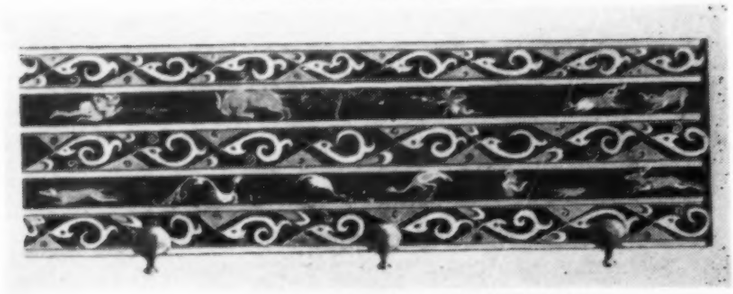
㊁ 見"人民文学"总四十九期郭沫若之"关于晚周帛画的考察"。

㊂ 見郑振鐸"偉大的艺术傳統"序。

圖三　复制彩繪人物漆奩

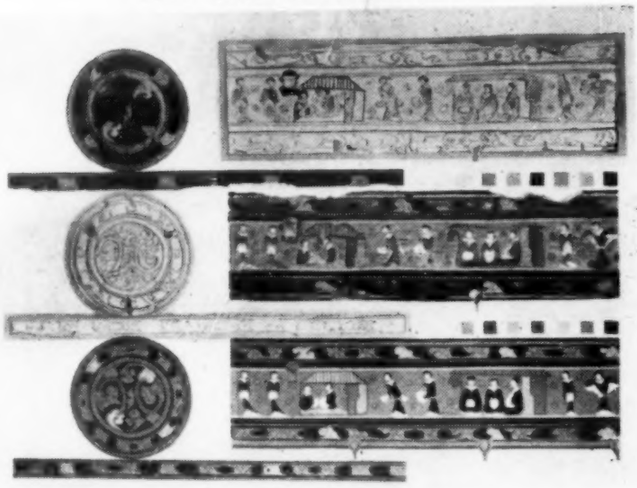


圖四　彩繪車馬漆奩展开摹本

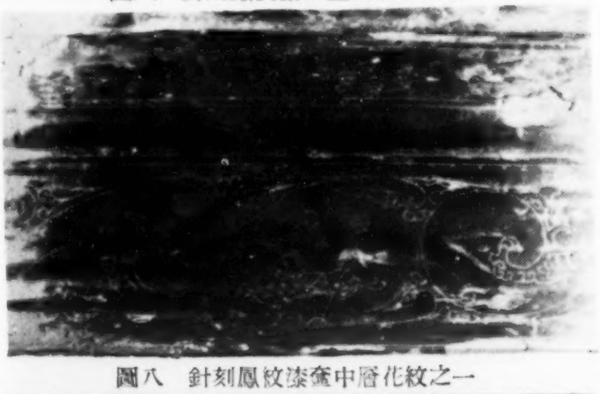


圖五　彩繪狩猎的漆奩展开摹本

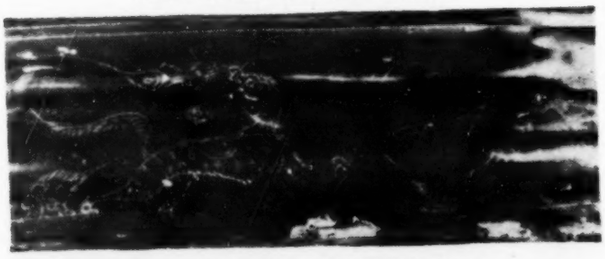
圖六　針刻鳳紋漆奩盖面部分花紋



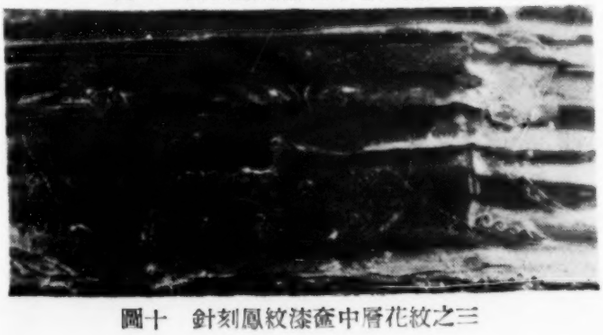
圖七　彩繪人物漆奩展开摹本



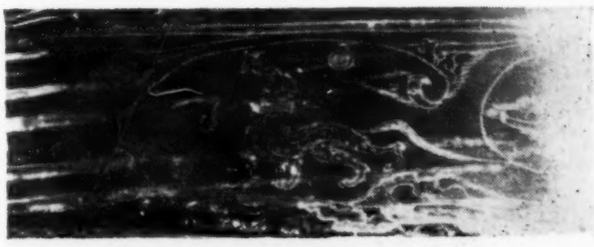
圖八　針刻鳳紋漆奩中層花紋之一



圖九　針刻鳳紋漆奩中層花紋之二



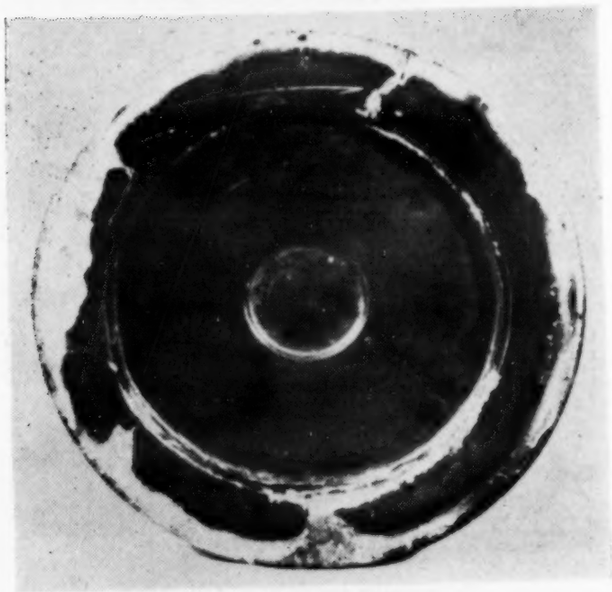
圖十　針刻鳳紋漆奩中層花紋之三



圖十一　針刻鳳紋漆奩中層花紋之四

伊克昭盟出土汉漆繪銅鼎

伊克昭盟出土汉漆繪銅鼎盖部鳳紋



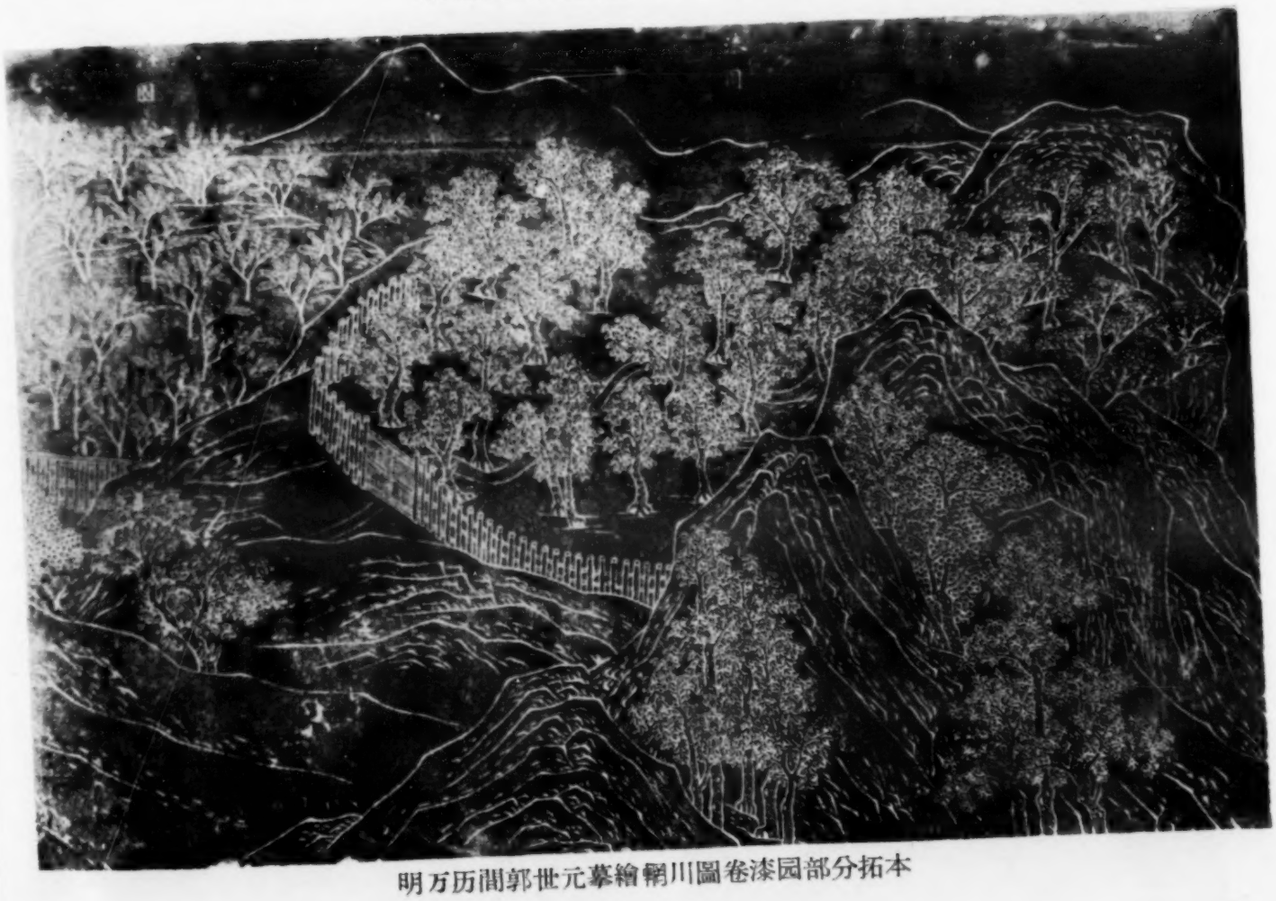
宋姜夔梅竹笔斗底部數漆

墨地朱漆划刻楼閣人物圓盒盖部花紋

宋姜夔梅竹笔斗

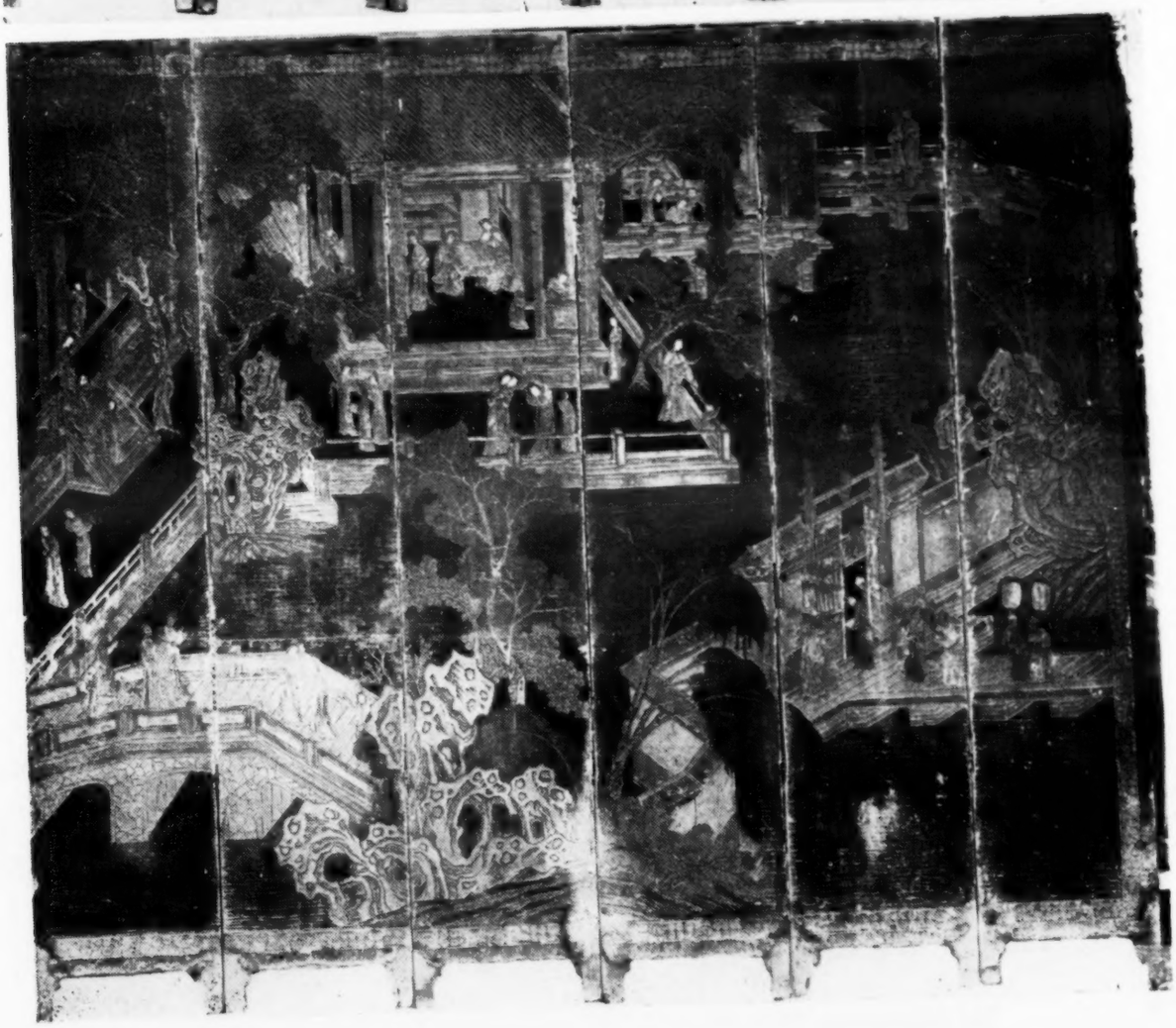
墨地朱漆划刻楼閣人物圓盒

明人临本郭忠恕輞川圖卷漆园部分



明万历間郭世元摹繪輞川圖卷漆园部分拓本

明彩漆雕填漢宮春曉六曲屏風（十二扇称六曲）



漆林識小录

史树青

史記老庄列傳："庄子者蒙人也，名周；尝为漆园吏"。周礼載师："唯其漆林之征，二十而五"，从这两段文字中，可以看出周代的漆林，其生产主要已归国家掌握，漆园置吏，以司其事；而民間产漆，政府則征收四分之一的賦稅，这的确是一种很沉重的剝削。但是，虽然如此，到了汉代的时候还流傳着："陈夏千亩漆，与千戶侯等"的諺語（見史記貨殖列傳）。这与我国的民諺："家有百株桐，一世永無穷"的說法，是一个道理，同是說明了漆树或桐树的生产，自古以来在社会經济上的重大意义。

三千年来，漆器的制造，为我国主要工艺之一，近年由于考古事業的發展，各地出土漆器日漸增多，在我国物質文化史的研究中，已成专門之学。爰輯平日有关漆器的瑣聞瑣見若干条，为漆林識小录，借正于当代专家。

1. 釋漆——从七到漆的演变过程

漆字的本意是漆水，說文解字水部謂："漆水出右扶風杜陵（陽）岐山，东入渭，从水桼声"，因此，这个漆字应是水名。詩緜："民之初生，自土沮漆"，尚書禹貢："漆沮既从"，汉書地理志以为漆水在漆县西，王引之經义述聞卷六謂："漆县为唐之新平"，就是現在陝西省的邠县。

至于漆的本字，則应写作桼，說文桼部："桼、木汁也，可以髹物，从木象形，桼如水滴而下也"。現在我們分析一下这个桼字，上部从木，左右各一撇，像用刀切破树皮，以竹管外导，下部从水，像木汁流出状。現在我国产漆的地方如河南、安徽、浙江、湖北、陝西、四川、貴州等地，取漆的方法，还是将漆树切口，用竹管外导，使漆液流入桶中。

我常常想，甲骨文或金文的七字，写法作"＋"，中画稍短，这个字的起源，应該比桼字更早，它很像取漆时，在树干上所作的切口（現在产漆的地方取漆时有的切口作三角形，較古人作＋字形已有进步）。

汉时，七桼二字，也往往互相通用，如太玄經卷七："运諸桼政，系之桼始"，方言卷二："吳有館娃之宮，秦有榛娥之台"和許多銅器、銅鏡的銘刻，常以桼代七；还有桼字，見于李翊夫人碑；柒字，見于山海經卷二西次四經："剛山多柒木"，清畢沅校本山海經謂："柒当作桼"（四部丛刊影印傅氏双鑒楼藏明成化本山海經柒木作柒木，非是）。因此，柒字就变成了后世七字的"大写"了。

七字的解釋，自汉代許愼到孙詒讓、丁山、郭沫若、于省吾諸先生，都各自立說，爭鳴未已①，我則認为七字就是桼、柒、桼、榛、纍漆等字的初文。

2. 殷代漆痕

考古工作者們在發掘安陽殷代帝王陵墓的时候，往往發現漆器殘痕。中国科学院考古研究所1950年殷墟發掘工作中，在武官村大墓發現了很多"雕花木器印痕"——原有的木器已朽，現存的只是雕刻花紋，印入夯土中的痕迹（見1950年春殷墟發掘展覽說明書和中国考古学报第五册郭宝鈞，一九五〇年春安陽發掘报告）；南京博物院陈列品画片第一集，有殷代的"木器雕刻的泥土印紋——虎"（又見胡厚宣：殷墟發掘圖版31）这是現存最古的漆器紋飾，值得我們珍視的。

3. 漆匏

长沙、广州等地，出土的葫蘆勺，其时代应屬战国晚期或西汉初期，有的髹漆彩繪，有的施以单色漆；按其名应名"匏"，匏字見于說文，謂"桼垸已，复桼之"，段玉裁注："垸者以桼和灰，垸而髹也，既垸之，复桼之，以光其外也"。今从字形和字音看来，此字当解作桼匏，合文即匏字。

广州出土汉彩繪匏

4. 汉代漆繪銅器

內蒙古自治区南部和陕北、晋北一带，当周、汉之际，为我国北方冲要之地；这些地方，历年出土銅器、石玉器、陶器、印章、貨幣等甚多，1938年，伊克昭盟伊金霍洛西南地方，曾出土彩色漆繪銅器鼎、壺、鈁、甑等物，为北京古玩商王栋庭所得，这些銅器的漆画，多作山中狩猎紋或鳳紋等，其中有一銅壺壺底有漆書匈奴"右賢王第八子"的字样，是極重要的古代北方民族的文物②。古代彩繪陶器和漆器，各地出土較多，但汉代漆繪銅器，各地尚不多見。

5. 盐鉄論記汉代漆器

桓寬盐鉄論，是一部研究我国經济史的重要参考書，該書"散不足"篇，記載了多种多样的物件。其中关于漆器的記載："富者銀口黃耳，金罍玉鐘；中者野王（原書誤作舒玉）紵器，金錯蜀杯"。又說："一杯棬用百人之力，一屏風就万人之功"；还說："一文杯得銅杯十"，从这些文字中可以看出一件繪有花紋的漆杯（即文杯），可与十件銅杯等值，制作一件漆杯，需百人的劳动来完成，制作一套屏風，需万人的劳动来完成。

6. 齐民要术論种漆

后魏賈思勰齐民要术卷五，論种漆，細讀其文，并未講种漆，而是一段保管漆器的方法。录之如下："凡漆器不問眞伪，送客之后，皆須以水凈洗，置床箔上于日中半日許，曝之使干，下晡乃收，則堅牢耐久；若不即洗者，盐醋浸潤，气徹則皺，器便坏矣。其朱里者，仰而曝之，朱本和油，性潤、耐日，故盛夏連雨，土气蒸热，什器之屬，虽不經夏用，六、七月中，各須一曝使干；世人見漆器暫在日中，恐其炙坏，合着陰暗之地，虽欲愛慎，朽敗更速矣……"。这里須要說明的，就是文中所說的漆器，是指当时使用的漆制器皿而言，今日考古發掘出土的古代漆器，和新的漆制器皿，其保管方法当然有所不同，但是齐民要术这段記載，在我們总結历代漆器保管經驗的时候，仍然是值得研究和重視的。

7. 輞川圖中的漆园

唐代大詩人王維，有輞川别業。王右丞集卷四，有輞川集凡二十題，原序云："余别業在輞川山谷，其游止有孟城坳、华子岡、文杏館、斤竹岭、鹿柴、木兰柴、茱萸沜、宮槐陌、临湖亭、南垞、欹湖、柳浪、欒家瀨、金屑泉、白石灘、北垞、竹里館、辛夷塢、漆园、椒园等，与裴廸閑暇，各賦絕句云尔"。今所傳宋郭忠恕所繪輞川圖卷，系从唐本所出，圖中漆园、椒园等，都是經济作物，我們从其中可以看出唐代地主庄园的經济面貌和漆园、椒园的种植情况。明郭世元有摹繪郭忠恕本輞川圖卷，万历丁巳（1617年）刻石，今所傳有墨拓本。

8. 宋代民間漆器文字

我国現存最早的带有文字的漆器，应是战国时代的漆耳杯和二十九年漆奩的底部銘刻（見蔣玄佁：长沙——楚民族及其艺术卷一圖版九，又商承祚：长沙古物聞見記卷上及长沙出土楚漆器圖录，二書著录許多带文字的漆器，可以参考）。稍后則为汉代紀年的漆器（見梅原末治：支那汉代紀年銘漆器圖說）；又太平御覽卷756引晋令，凡作漆器物出售，必用朱署制作者姓名年月，但是我們今天还未見到晋代的实物。而宋代民間書写年月及作者姓名的漆器，我們今天还可以看到不少；如1925年北京历史博物館在河北省巨鹿县故城發掘得到的黑漆殘器底，上有朱漆草書"辛大郎祖鋪"的字样，这与1953年杭州老和山出土的写着："壬午临安府符家眞实上牢"字样的漆碗和1954年無錫宋墓出土的写着："杭州元本胡七郎"字样的漆杯（見"文物参考資料"1956年第4期，朱江："無錫宋墓清理記要"，漆杯原釋文胡七郎誤釋胡如虎，应更正），都是当时商鋪的售品。

9. 宋政和雕漆盒

袁励准先生为近代研究古器物的专家，收藏甚富，在漆器中有宋政和雕漆小盒一件；邓之誠先生骨董瑣記卷三政和雕漆条贊为"平生所見雕漆，此为第一"。按宋代雕漆多以金銀为胎，見張应文清秘藏論雕刻条，此盒金胎，通高約一寸，上刻云龙，骨董瑣記称："鱗鬣筋肉，骨角爪牙，天矯飞动，宛若生成……迥非明漆可比，底刻'政和年制'四字隶書，刀法圓勁，必出当时名手，盖里刻'宮宝'一印

宋政和雕漆盒全形拓本及底部款識

宋政和雕漆盒盖部拓本

篆文，似后来加款，或永宜造器时，曾征入九禁，审其精美，为鐫此二字，以为宫中之宝器也，则尤足貴矣。"

10. 宋姜夔笔斗

陈蓮生旧藏姜夔制棕竹笔斗，周圍陰刻梅竹，上有姜夔題字，旁有明代文彭及文震孟題詩，器高24.5厘米，口徑26.5厘米，底部內外敷漆，有断紋；此笔斗近归北京历史博物館。按姜夔为我国历史上有名的音乐家，他能作曲制詞，并精于書画，生于紹兴25年，卒于端平2年，笔斗題曰"丙辰秋"，当是庆元2年，即公元1196年，时年42岁。

11. 明代的漆器工業

明政府对漆的生产，極为重視，洪武初，曾在南京东郊設漆园、桐园、椶园，以示提倡。近人王煥鑾"首都志"卷三引方輿紀要称："洪武初，以造海軍及防倭战船，油漆椶纜，用繁費重，乃立三园，植椶、漆、桐树各千万株，以备用而省民供焉"。今南京孝陵衛东，尚有明代三园的遺址，它的規模，是相当宏大的。

明隆庆間，漆工黃成撰"髹飾录"，这是一部漆器的制造方法，很有系統的著述。天啓时，楊明为髹飾录作序說："新安黃平沙（成），称一时名匠，复精明古今髹法"，高濂燕閑清賞牋論剔紅倭漆雕刻鑲嵌器皿条称："穆宗时，新安黃平沙造剔紅，可比果园厂"，这正說明他們生产的漆器，不是像"果园厂"制造的专为皇帝享用，相反的却是一种出售的商品。髹飾录中所述各种漆器的制法極为詳尽，書中記載一件漆器的制作过程，需十八道手續，为了完成这样繁瑣的手續，工人必須有簡单的协作和分工，黃成写書的目的，就是要把他的技术傳授給其他的工人，因此这部書当时并無刻本，只是傳鈔而已，而黃成可能就是一个参加实际劳动而占生产資料的作坊主。

此外，山西省南部各县的民家，往往藏有明代金漆、彩漆、雕填、螺鈿的大屏風、大木箱或大立柜，这种漆器多数是用洪洞县一帶所产的漆作塗料，立柜高約八尺、一丈不等，柜門多作山水、人物、花鳥等圖画，極富民間工艺价值。从前北京古玩商人每赴晋南一帶买其柜門，在北京配制柜身出售；今北京历史博物館尚藏有霍明志先生捐贈的这类髹漆柜門数百对并漆柜、漆箱、屏風等共二十余件，其中有少量的作品可能是清初制作，其时代至迟也在乾隆以前。这类漆器，由于現存数量極大，可見当时已有大量生产。

12. 乾隆漆棺殘片

1928年，軍閥孙殿英盜發清代东陵，当时参加赴东陵調查的徐炕，曾拿回乾隆（弘历）裕陵被劈毀的朱漆棺板一塊，长約十厘米，寬約七厘米，这种漆板，就是陈毅："东陵道"詩注所說的"金髹卍字朱棺"（"載东陵盜案彙編"及邓之誠編"旧聞零拾"中）。古代貴族的"朱寿器"，从近年的發掘中，知是內朱里、外黑漆的棺木（如1952年长沙五里牌战国墓出土的漆棺），而弘历（乾隆）的棺木，外周有厚約三厘米的描金卍字紅色雕漆保护，其豪华程度，可謂"空前絕后"了。

13. 記北京大学中国漆器展覽会

1948年12月，北京大学庆祝成立五十周年，該校博物館举办中国漆器展覽会，会上陈列大量国內外現存漆器圖片并有許多重要的实物材料，如陝西宝鷄斗鷄台出土的周代車飾漆皮（北平研究院借展）、寿县出土耳杯（清华大学借展）、輝县出土殘漆木器（方清霖借展）、汉金銅卸漆奩（馬衡借展）、唐松風高节琴（馮大生借展）、南宋古琴（袁荃猷借展）等，都是世不經見的漆器。其中还陈列了沈从文先生于抗战时期在昆明收集的西南少数民族用的漆盒多种，这种漆器，以形态論，小形的与长沙出土的汉代漆奩極为相似；以色彩花紋論，朱黑为主，間以黃綠二色，其內容多以車馬人物故事为主；其質料多編竹为胎，与木胎、皮胎、夾紵胎，均不相同，在漆器工艺史上或其它美术著录上，尚未見記載。圖中的"墨地朱漆划刻樓閣人物圓盒"高23厘米，盖徑27.5厘米，底徑27.3厘米，口徑26厘米，器身有划刻人馬行列，器盖划刻車馬人物，車中坐一人，上有伞盖，車前有开路仪仗，車后及两側有象、鳥等物，一端有樓閣高起，四周有短墻圍繞，樓內四人，樓外四人，皆作歌舞状。

① 見孙詒讓名原：原始数名，丁山数名古誼（載中央研究院集刊一本一分），郭沫若甲骨文字研究：釋五十，于省吾双劍誃殷契駢枝三編，釋一至十之紀数字。

② 詳見文物参考資料1957年第4期，內蒙古文物工作組"几年来的內蒙古文物工作"。

郿县李家村銅器考

李学勤

本刊今年第四期所載陕西郿县出土的四件有銘銅器，就其形制和銘文来看，都是很重要的。罗福頤先生在第五期已經作了扼要的考釋，我們在此只补論下列几点：

（一）銅器的名称：四器中的动物形器，原报导称为"牺尊"，是不妥当的，它是一匹蒙古型的馬，就是銘文所記盠所豢养的駒（小馬）的模型。盠因駒而受王賜，于是鑄造此器，有如貉子卣因受賜鹿而鑄有鹿形花紋。我們以为它应称为駒尊。这种动物形器不甚切于实用，以前多認为弄器，此器的發現可以証明它們也有用作祀祖的彝器的。殷末的小臣俞犀牛尊（"書道"新版卷一28）是因王賞貝而作，也应屬于祀器一类。

方尊一器、方彝两器銘文相同，是同时所造。尊彝的組合已見于周初，例如成王时的矢令尊、彝。

（二）銅器的时代：罗福頤先生指出盠駒尊的师虖即师遽簋（"恒軒所見所藏吉金录"39）的师遽，盠方尊的穆公即載簋"（考古圖"3,22）的右者穆公，都是正确的。盠方彝屬于最晚形式的方彝，形制和师遽方彝（"商周彝器通考"604）相同，师虖和师遽無疑是同一个人。盠的身分，在駒尊銘中是旧宗小子，在方尊銘中則受命司六师王行参有司，可見駒尊較早。盠是益公之孙，大仲之子，而为王的旧宗小子。此处"旧宗"不論是指旧的宗庙（对新宗而言，如作册般鼎的"作册般新宗"）或旧屬宗支，所謂"王弗忘厥旧宗小子"均表明此王曾屬于一"宗"，而盠在該时曾为其僚屬（小子），此种僚屬关系在鑄器时已不存在。我們知道，西周列王，除孝王、夷王外，都是父子相繼为王，他們沒有改易宗脉，也不会在旧宗中有僚屬；只有孝王以共王弟而繼共王子懿王即位，夷王以故懿王太子繼孝王即位，他們在未即位前既曾不是太子，所以可以符合上述情形，两王中孝王曾是别子，似更为适合。

从銅器間的联系也可印証此点。駒尊銘尾的"世子孙"、方尊的册命形式都表明它們屬于西周中世，即共王到孝王的时代。与它們联系的师遽簋盖和載簋盖都是全瓦紋的。这种形制不晚于懿王；师遽方彝的宰利即利鼎（"三代吉金文存"4,27,2）的利，后者是共王时代的。盠駒尊記"王初执駒于𠂤"，是王初行此礼，它的时代应定为孝王初年。盠方尊、方彝較駒尊略晚，仍在孝王时代。至于师遽簋盖有"惟王三祀"，其为懿王三年或孝王三年，則不能确定。

（三）盠駒尊銘文：駒尊銘文的內容非常重要，是記載馬政的。"王初执駒于𠂤"，执駒見于"周礼""校人"、"廋人"。"校人"郑注說执駒"犹攻駒也"，"廋人"注則說攻駒是"驯其踶齧者"，"夏小正"傳說攻駒是"教之服車"，可知所謂执駒便是訓練小馬駕車。駒尊銘記王执駒在周正十二月，即夏正十月，和"周礼"、"夏小正"載执駒、攻駒都在春季不同，而和"月令"所記季秋月天子班馬政相近。𠂤是地名，見于麦尊（"西清古鑒"8,33），其地近于荼京，与趞尊的庠恐非一地。陈梦家先生曾釋𠂤为軒（"考古学报"第十册一一六頁），据此可知其說不确。

"王亲𠂤盠駒"，"亲"下一字即卜辭的𠂤，应釋为"載"（楊树达"釋載"，"岭南学报"十一卷一期），"說文"："載，乘也"，所以这一句的意思是王亲自駕盠的小馬于車。

两盖銘应如此讀：

"王鼄駒豆，賜盠駒□雷，騅子。"

"王鼄駒𠂤，賜盠駒□雷，駱子。"

"王"下一字从"句"从"糸"，"糸"是"执訊"的"訊"字所从。豆与𠂤一样，是地名，当即宰苗簋的豆麓、散氏盘的矢地豆。𠂤和豆都是王鼄駒的地方。駒尊胸銘王所賜是賜給盠，盖銘所賜是賜給馬，一盖記賜于騅子，一盖記賜給駱子。騅、駱是小馬的母亲的名字，小馬尚未命名，所以称騅子、駱子。

（四）方尊方彝銘文：这則銘文的重要点在于王的册命："曰：用司六师王行参有司——司土、司馬、司工。王令盠曰：𣪊司六师暨八师𠂤。"由这一节我們可知下列两点：

第一，所謂"参有司"就是司徒、司馬、司空，即后世所謂三卿。毛公𪒚鼎"命汝歎司公族，𠂤参有司小子、师氏、虎臣，𠂤朕𠂤事"一句也可由此得到解釋。西周时代的司徒、司馬、司空，見于金文的多屬都邑，如散氏盘所記原人司空、𠂤人司空，战国时代三晋式璽印也是如此，如"雷首都司空"（"古印丛"1,25）。据盠方尊和毛公𪒚鼎，知道也設于軍中。

关于"保存甚么，如何保存"的爭論

陈　生

最近在"文物参考資料"月刊上，展开了关于对古建筑"保存甚么，如何保存？"的爭論。爭論的焦点，主要是"保存甚么？"而且着重在两个方面：第一，对当前保护古建筑工作的基本情况的估計；第二，保存古建筑的范圍和标准。我对古建筑和城市規划都是外行。如果只是单純地討論这方面的专門問題，我是無从置喙的。然而，这个爭論事实上已經牽涉到文物保护工作的一些方針問題，这对一个文物工作者有着直接关系，所以也想就个人認識所及，提出一些極不成熟的意見。

首先应該明确，国家的社会主义建設是包括了經济建設和文化建設两个方面。保护具有历史艺术价值的古代建筑正是文化建設的組成部份。因此，我們絕不能把保护古代建筑与建設人民新生活对立起来，錯誤地理解为二者具有天然的矛盾。相反地我們認为保护古代建筑也正是为丰富人民新生活，是人民新生活的具体內容之一。只是在一定的条件下才会形成与某些建設的矛盾。矛盾的程度也由于条件的不同而有所不同。对不同程度的矛盾，就要采取不同的解决办法，并不是只有拆除一途。应該是既可以拆除，也可以保存。保存的方法不一定只是原地保存，而是既可以原地保存，也可以迁移保存，或者是用測量、紀录的办法来保存。方法是多种多样的，如何解决，应該根据古建筑的价值大小、建設需要的程度，权衡輕重，具体分析，因地因时制宜，恰当地分别处理。这就是我对保护古建筑工作的基本看法。事实上，古建筑的保护工作与建設的矛盾只是發生在有限的几个城市建設中，在全国范圍內，只是少数。总的說来，絕大多数的古建筑是和建設人民新生活沒有直接矛盾的。因此，我認为如果說当前的基本情况是"多保"的复古思想阻碍了建設，这种估計是不符合实际的。談到基本情况，首先应当肯定，建国以来保护古建筑的成績是巨大的，主要的。这是过去反动統治时代所不可比拟的。但是在这里我們主要是討論工作中存在的問題。在我們工作中，經常会發生忽"左"忽右的現象。正确的提法，当然是既反对"左"也反对右。但是具体的說，在一定时間和条件下，又总是針对問題的主要方面来提口号，决不能强調次要方面，反而忽略了主要方面。在目前保护古建筑的工作中，我認为主要是該防止乱拆的傾向，而不是"再不能抱多保存的思想了！"甚至我不諱言地認为，应該有条件地，"宁可多保存一个，不使錯誤的拆除一个"。我們应該首先明确在現实生活中起实际作用的思想究竟是"乱拆"，还是"多保"？的确，过去有过这样事实：有人为北京市拆一个牌楼而落泪，許多的古建筑拆除时都有人反对。但是結果又怎样呢？这些古建筑仍被拆除了。眼泪并沒有阻止了城市建設的發展。活生生的事实是我們最好的見証人，这些事实正說明了在北京市的保护古建筑問題上，"复古主义"的"多保思想，在目前并沒有或很少起实际作用。我們說"多保思想"不起实际作用，并不等于說这种思想也不存在了，因此我們注意防止这种思想作怪也还是必要的——但却不是主要的。相反地，我認为在北京对待古建筑問題上，不加分析地乱拆思想还是在起作用，拆除朝陽門以及双塔寺，都是很好的例証。

我們也听說过，在山西省某些地区保存过一些不必要保存的"古建筑"。但是应該弄清情况，具体分析。我們知道，过去山西省文物工作，由于領导重視和支持，早在一九五〇年就进行过普查工作。

第二，"六师"、"八师"就是周王的六师和专設的成周八师（小克鼎）。此銘只称"六师暨八师"，可見周的軍队只有此数。成周八师是用以鎮压殷人，所以所謂"殷八师"（謎簋）和成周八师其实是一。王的六师駐于西土，成周八师駐于故殷（今洛陽一带在殷代是殷人的），故禹鼎（"古代装飾花文选集"7）称"西六师、殷八师"，而宝雞虢鎮附近所出南宮柳祇举"六师"。

盞方尊的"天子丕遐，丕其万年保我万邦"，意义当同于盞駒尊的"王倗倗丕其則，万年保我万宗"，从这里可以看出"邦"（国家）和"宗"（氏族）間的对应关系，以及王对万邦、万宗的最高地位。

方尊最后一句"剌朕身，遐朕先宝事"，"剌"应讀为"励"，"遐"应讀为"赓"。

当工作剛剛开展的时候，根据政府法令，在限于業务水平的条件下，的确保存了一些不必要保存的"古建筑"。而这些情况是發生在工作开展的初期，只是工作过程中某一阶段的暫时現象，目前已經很少或不存在了，并且也沒有听說过因此而严重地阻碍或推迟了建設的發展。同时，我們也不能只是看到以上个别地区的暫时現象。如果就全国而論，情况又是怎样呢？不可否認，文物保护工作还沒有取得各級領导和各有关部門的普遍重視与支持。同时，由于我們宣傳工作很不够，也沒有使广大群众認識它的重要性和积極作用。像山西省那样是很个别的。全国各地大部份地区的調查工作，只不过剛剛开始。除了一些已知的著名古建筑以外，全国究竟有多少，我們还心中無数，更談不上很好的管理。因此，在破除迷信和廢物利用的借口下，乱拆古建筑的情况选有發生。如果不及时有效地予以制止，这种情况必然在今后还会繼續發生。这就是我們目前的基本情况。如果我們承認上述情况是符合客观实际的，那么，我們就完全有理由說，目前我們工作的主要方面应該着重在反对乱拆傾向。因为乱拆現象是較多的，随时还可能繼續發生的，是主要的；多保現象是个别的，暫时的，是次要的。同时在这里我們还必須充分注意到文物工作的特点。多保存了一个不必保存的"古建筑"，可以随时再拆除，但是錯拆了一个古建筑却不能或很难修复。如果說多保和錯拆都是錯誤，而多保的錯誤是随时可以糾正的，錯拆的錯誤却是不能或很难糾正的。我們工作中不可能百分之百地恰如其分，必然会發生一些錯誤，但是为了不使我們犯不可挽回的錯誤，就完全有理由說，应該有条件地"宁可多保存一个，不使錯誤的拆除一个。"所謂条件，就是一方面是要根据法令办事；在未經文化部門的同意或批准以前，应該宁可保存不使錯拆；一方面是指这一原則是适用于今天的条件，而不是永恒不变的。因为今天我們还不了解全国古建筑的全面情况，科学的管理制度尚未建立。也許現存古建筑并不完全是必須要坚决保存的。但是只有經过研究才能知道那些該保存，那些不必保存。因此，在未經調查研究以前，"宁可多保，不使錯拆"是我們工作所必需的。否則盲目地反对多保，势必导致乱拆，因而玉石不分，該保存的也被毀坏了。当着我們工作逐步走上正規，掌握了全国古建筑的資料，評定了等級，有了科学的管理制度和方法，那时"宁可多保"，"不使錯拆"的口号也就随着条件的变化而失其时效了。

当然，祖国建設是广泛而迅速的，不能等待我們完全調查完畢才进行。但是矛盾总是具体的。很难想像，古代建筑和建設的矛盾是突然地發生，以致急如星火，迫不及待。事实上，任何建設都有相当时期的准备过程。在准备过程中，完全可以解决問題了。有人担心層層批准、迟緩研究将不能适应建設的發展。其实研究未必一定迟緩，批准也完全可以迅速。几年来各地方为建設需要或建筑物危及人民安全而报經文化部門批准拆除的古建筑已屢見不鮮。但是却还沒有因为文化部門迟迟不批以致阻碍建設停滞不前的。

以上就是我对保护古建筑工作中目前存在的問題的基本情况看法，和陈、魏两同志在原則上距离不大，問題还在于事实。为了便于討論，我們就以陈、魏两同志所举的三个例子作証吧：

一、龙泉县拆毀三个古塔問題：在龙泉县民政科长主持下，拆毀了三座古塔，以便利用塔磚筑路，并且焚毀了大量極为珍貴的唐、宋經卷。有人当面拿法令給該科长看，他却熟視無睹，繼續拆毀。这种違法乱紀的行为是应該反对的。当然我們应該由此得出教訓：加强我們的調查、測繪、紀录等掌握資料工作，这样万一損失，还有一份可供研究的紀录，但决不能因为不知道这三座塔的准确年代和艺术价值就对反对拆塔也怀疑了。更不能說拆出的唐宋經卷，为保护古建筑做了擋箭牌。因为毀坏这些唐宋經卷的直接原因是拆了古塔；不拆塔，經卷是不会毀的。因此，經卷的毀坏也正是我們反对乱拆古建筑的有力根据。

二、拆除南京石头城問題：根据陈明达同志的考証，石头城并非三国时代遺物，但它也有数百年历史，名气却是大的。我的理解，所謂有名气决不是只一两个人知道，一定是大家知道才算有名。因此，有名气的古迹不管是从学术角度来看它有無价值，但在群众中总有一定的地位，群众喜爱它。根据陈明达同志所說为人民所爱好的建筑物也可以保存的原則，还是可以保存的，并不是非拆不可。我也完全同意陈明达同志的另一个意見，即是"在正当的理由下是可以拆的"。但是南京建設部門的理由是不正当的。首先是沒有根据法令規定，报經文化部門同意和批准即行拆除，同时他們拆除的原因主要是用石料，并非因为有倒塌伤人危險。近据报載，石头城已在群众要求下恢复了。这即表明，它是群众爱好的，拆除理由是不正当的，因而也是应該加以反对的。

三、拆除北京朝陽門問題：朝陽門該拆嗎？我的回答是：不該拆，也可以拆。决定在于条件。在某些条件下可以拆，在有些条件下就不应該拆。我

很同意陈明达同志的意見，为了解决北京东西交通量問題，目前限于經費又不能开辟广場，在建設急需而只能以拆除的办法来解决的条件下，是可以拆除的。但这是想像的假設条件，事实却不是这样。朝陽門楼虽然拆除了，可是城基还巍然矗立在东西干道的当中。显然，門楼在空中是不会阻碍交通的。众所周知，北京市拆除朝陽門的理由，并不是为了解决交通量，而是因为它要倒塌。可是也有很多人認为朝陽門并沒有到行将倒塌的危險程度，拆除是不必要的。因而也是应該加以反对的。我們不能把假設的条件代替現实的条件，把想像的問題代替实际的問題。从而得出結論說：今天除朝陽門完全是必要的。也許有人說，既然你贊成在有些条件下可以拆，反正将来北京市要發展，东西交通量問題总要解决，早拆晚不拆，还不都一样？不，一点也不一样。事物是發展的，条件是变化的。当着将来都市發展需要解决交通問題的时候，开辟广場的条件也可能成熟了，那时并不一定是非拆除不可的。因此，在今天还不必要拆除的条件下，是不应該拆除的。

以上三个例子正是反映了乱拆的現象，应該坚决反对。指責这种反对为"是古皆保"的思想反映是不对的。在这里还必須特别指出，我們决不能使我們的工作长期停滞在目前这种状态下。我們必須要在反对乱拆的同时，做好許許多多的工作。首先是要做好普查工作和宣傳工作。目前文化部門所进行的普查和建立文物保护单位工作，正是保护文物中带有根本性的措施之一。我很同意陈明达同志的意見："在保护古代建筑的工作中，現在应該以調查、測繪、記录等掌握資料等工作为重点。"但是我認为这对保护古建筑工作来說只是手段而不是目的。只是对極少数需要拆除的古建筑来說才是目的。关于保存的范圍和标准，我認为凡具有历史艺术价值的古建筑都应列入保护范圍，总的說来"多保、少保"的問題是不存在的。我們不能单純地从科学研究的学术需要出發。而且要从群众喜爱、丰富人民文化生活出發，仅仅掌握資料或是保存一个标本是不够的。我們要看到今天，但也要看到明天，为子孙多保存些有价值的古建筑实物是我們的責任。我們根据今天的条件給現存古建筑排排队，确定那些主要或次要，只是为了在与建設矛盾时或因經济条件的限制以致不能完全保存时，确定一个那些必須坚决保存，那些可以不必坚决保存的暫时标准。絕不能以此为据，对今天認为不必坚决保存的就听任毁損。我認为在与建設矛盾不大的条件下，应該尽可能地使具有历史艺术价值的古建筑保存下来。当然，保存就要修繕保养，需要經費，对国家来說是个負担。但是我不相信，几百年乃至千年的建筑一直沒有倒，而今天忽然会不約而同地摇摇欲墜。很显然，古建筑要修繕保养的程度是不同的。我們可以分批分期地进行，这对国家不会有过重的負担。

以上意見，因限于水平，可能是錯誤的，也算不得甚么爭鳴，就做为一个文物工作者的討論發言吧。

克里孟古城应卽古雁門遺址

岑中勉

旧說西汉雁門郡治在今右玉县南。据最近报道，內蒙古集宁北边的二騐府沟位于汉代雁門郡正北約400公里的群山中，沟的西南約4公里有克里孟营村，村有古城一处，面积长約500米，寬約200米，有小河自城內穿过，汉代的陰山以北筑城，是在五原塞以北，距此很远云云。（一九五七年本刊四期二九頁）克里孟应是現代蒙古語，塞漠地名，少所更革，惟經过匈奴、突厥、蒙古数族之統治，語音不無改变，今假使这一名称系由汉語轉傳下，則其轉变方式可能是 kri məng 或 kariməng kanmən；漠北語几無 ng 一發声，是 kanmən 又可本自 nganmən，此卽中古音之"雁門"流傳至現代的。元和郡县志一四說，秦置雁門郡，"汉因之，后汉末匈奴侵边，其地荒廢"。古雁門究在何处，至今不明。吳承志山海經地理今釋說："汉初、九原西北及迤东之地并沒于匈奴，云中因移于故雁門之东，雁門移于故代地定襄之南，与陰山隔远，雁門故地，遂失所在。"据旧說，汉云中郡在归化城（卽今呼和浩特）土默特西黃河东岸，应在今集宁的西南，但前头的考証如果不錯，西汉以前雁門故址实在今集宁之北，換句話說，汉云中系移于故雁門之西南，吳說应略为修正。再申說一下，古雁門是設在陰山山脉的边緣，因地点过北，易受匈奴襲击，所以就西南移約400公里，設在长城之內了。这一考証是否得当，可供将来古城發掘和整理的参考。

对"在长春伊通河畔田野考古調查"一些問題的商榷

荆 三 林

"文物参考資料"一九五六年第十一期刊載王雅周先生的"在长春伊通河畔的田野考古調查"一文，在看法上有很多問題值得商榷。

第一，在长春伊通河畔有很多原始社会的遺址，各遺址都显示着不同的特征并存在着不少的遺物——主要是楊家沟西山南北两坡的遺址。包含物只有極粗糙而沒一定形状的打制石器、蚌壳及一些骨片。細石器主要存在于庙山遺址，在西岸及东岸的一些遺址（包括楊家沟东岡及拉拉屯一带中存在的石器，主要的特征是种类繁多，制作精良，共存的有很多陶片，并有陶制的一些生产工具，如陶紡錘之类。这些特征的不同，說明了它們是处于不同的历史阶段。但王雅周先生的說法則是：

> "过去有人錯誤的認为长春伊通河两岸新石器文化遺迹是旧石器或中石器文化到新石器时期，有的日本人認为石碑岭文化是旧石器时期。我們的看法則与他們相反，認为河东西两岸遺址大体屬于同一时期……。"

我們認为看法的錯誤与否并不取决于某些人，而是取决于在伊通河畔各遺址的特征及其出土的物質遺存。石器本身所显示的不是"同一时期"，如果硬把它說成"同一时期"，那就不对。

第二，由于王先生在这个基本問題上存在着錯誤，所以接着就产生下面的問題。他說：

> "……自楊家沟至庙山相距只五里，自庙山至黑嘴子相距也不过三十里，虽然中間相隔伊通河，但河是不能阻碍交通的。何况每个遺址的面积又相当大，而且在时間上已进入較高阶段的农耕文化。"

按照这一段的說法，他并不否認楊家沟及黑嘴子等地的文化是一个整体。然而他对这个整体的看法，認为都是同屬于"較高阶段的农耕文化"。如然，則不知对楊家沟遺址出土的沒一定形状的打制石器作如何处理？是否把这些石器及細石器也都認为是"較高阶段的农耕文化"的遺物呢？况且在伊通河畔各遺址的分布上还有一个主要特征，即旧石器或中石器的遺址面积很小，只有楊家沟西山南北两坡間可以發現，此外即王雅周先生所說的石碑岭。細石器的遺址也很少，集中在庙山，其他地方的發現都与一般磨制或打制的新石器共存，而且为数極少。这"較高阶段的农耕文化"遺物，如伊通河东岸出土的石器，确是分布面积極广，为数極多。这一个特征，很显然所說明的这个整体并不是"同一时期"，而是由"較低阶段的狩猎文化"的少数人居住的时代，逐步發展到"較高阶段的农耕文化"的多数人居住的时代。由于"較低阶段"的人数少，活动范圍小，所以遺址也極少；以后人口漸漸愈来愈多，活动的范圍也愈来愈大，在它的四周才分布了很多"較高阶段的农耕文化"遺址。因此，我們并不否認这大多数的新石器文化遺址的同一时期的共存关系。同时我們也不能否認从楊家沟遺址出土的打制石器到伊通河东岸各遺址出土的石器和陶器的發展关系。

第三，王雅周先生由于要把各遺址都"同一时期"起来，因此他对各个遺址的分布及遺物存在的特征的解釋上，就不得不产生了一些無法說通的說法。例如他說：

> "各遺址出土物中的打制石器、細石器、磨制石器和陶器，都屬于同一文化时期的遺物。这在同一个文化層的断面中可以看到共存关系；我們不能遇到打石器和細石器存在，就孤立的認为是旧石器或中石器时代"。

这一段話基本上是很难解釋的。因为事实上所表示的这各个遺址所在，只是"同一地区"，而不是"同一文化層"。而且这些所称为旧石器或中石器时代的粗糙打制石器及細石器，与伊通河东岸遺址出土的各种石器，又不出土在一个遺址中，并且这三种石器——石制生产工具——在使用上又不相同。因此，这"同一文化層的断面中可以看到共存关系"的說法就不知从何而来。其二：王先生为着要把这"使用不同的生产工具"的几种石器都"同一时期"起来，所以他繼續在原文第四段中就把这些不同的生产工具——狩猎和畜牧，都說成是这"較高阶段农耕文化"人群的副業，他并且用肯定的口气說：

"但它已經不是生活中最主要的生業了。"而实事告訴我們的是：在楊家沟出土的石器及遺址中，找不到农業的痕迹。在庙山遺址中确以細石器为主，显然是以牧畜为主要生業。至于这些作为副業的現象，只是見于較晚期的各遺址中。其三：最后王先生說"根据历史發展不平衡的客观律"，認为"长春附近的新石器时代晚期，可能相当于黄河流域文化的战国时期"。因此他就說：

> "关于文化發展問題，因为长春地处于松辽平原中部，又是西部草原与东部山林地区相接触的地方，成为农耕、牧畜、狩猎三种文化的交錯地区是很自然的。这一平原地带交通比較發达，年代又比較晚些，故而文化交流面亦比較广泛，所以才有比重相差不多的細石器和磨石器共存，也有西伯利亚文化痕迹（如篦紋陶）和黄河流域文化共存"。

据生产方法来說，在"同一时期"的"同一地区"，既是农場，又是牧畜場，又是狩猎地带，不知这三种經营不同生产方法的人群，将如何的生产？一般的道理，农田中是不可能同时作畜牧，更不能于此狩猎，——除非作为副業，既是副業就不能說是农耕文化、畜牧文化、又狩猎文化交錯。——这三种生产方法，如果是同时并存，就不会在一个地区，如果在一个地区，就不会同时并存。文化交流的关系是存在的，也会有相互的影响。但文化交流并不等于同时同地几种生产方法不同、文化不同的人群的共存。长春附近新石器时代的晚期，縱然晚到等于黄河流域的战国时期，而它的早期畢竟还在战国以前。因此，在战国以前长春附近的文化就不能如王先生在第五段的說法，更不能說"各遺址發現的石鏃、石戈的造形上看，确似模仿銅制品的形制"。甚而把在那里發現的"光滑瑪瑙杯"也說成是"战国时期"遺物。按一般的道理，由于使用价值相同的基本原因，不論石鏃、銅鏃、骨鏃或石戈、銅戈……，其造形在基本形态上都是相同，因此不能据此說明它是由于与某文化交流的結果，更不能由造形上把石鏃、石戈都說成是"受战国文化的影响"，而与黄河流域文化拉上关系。即使說长春伊通河流域的新石器文化的晚期是受战国文化的影响，而战国时代的黄河流域的文化已發展到相当的高度，所以他的影响一定是促使长春的文化向前更进一步的發展，而不是由此影响而使长春近郊人們去模仿造形而制造石器。

王雅周先生的六点看法，不只是前后矛盾，实际也难作解釋，况且据王先生的报导，他們是只作了地表的采集。这"地表"的遺址中有很多是再堆积。所以，后来的遺物就可能混进去。因此，他們認为战国时代瑪瑙杯及銅鑿之类就不一定与那些石器、陶片等同一个时代。依据长春附近各遺址出土的陶器、石器的特征来說，并沒有受黄河流域古文化直接影响的痕迹，故"和黄河流域文化共存"的說法就沒有根据。再者，就王先生所提各点看法总起来說，是把长春伊通河畔各古文化遺物都当作"同一时期"的，因此就把这些不同文化阶段及生产方法的遺物，都使它們拉上横的关系。以此来否定过去有些人指出的这一文化整体的历史关系。这在原則上說就成問題，因为任何一种文化都有發生与發展的历史过程，絕不是突如其来。长春伊通河畔的文化也是这样，絕不会突如其来的产生了一个"新石器时代到金石并用时代"，又突然的結束。它本身必有其旧石器阶段。到金石并用时代之后也仍是在繼續的發展。长春伊通河畔古代的自然条件是适合生物生长的，在其附近發現过有很多古生动物的化石及木化石，也确适合于原始人类的生存。就这各方面的情形来說，长春近郊伊通河畔絕不是到"新石器时代"才突然从四面八方迁来些人居住，而是原来就有人居住，漸漸的發展到了新石器时代，才会招致了四面八方的文化与之交流，又漸漸渡往新的历史阶段。所以我們認为长春近郊在新石器时代的农耕文化是相当繁荣，但它的本身也是發展而来，自有旧石器时代。况且就其遺迹的分布来說，楊家沟、石碑岭都在长春市东南四五十里的山上或山半腰間，与这些石器伴出的只有蚌壳及骨片。这些特征，都是屬于旧石器时代的晚期或中石器时代。就这里出土的石器本身来說，它主要特征是沒有一定的形状，只是将圓形或其他形状的石塊周边加以击打，使其成为鋒刃而使用的，故所采集到的十三件石器中各件的形状都不相同。这些特征，反映了当时的生产力極低，社会尚沒有分工，故石器尚未如何的分化。显然它不是"較高阶段的农耕文化"，而是渡着原始狩猎生活的"較低阶段"。因此，我們才肯定它是屬于旧石器或中石器时代。但另一方面，在黑嘴子等地各遺址出土的器物，不論打制或磨制，主要特征是有了一定的形状，分为很多的种类，制造精良，这就反映着当时社会分工已很細致，且伴出着很多陶片。由其生产工具之石鋤、石斧等上面，知道它是农耕文化。这前后两者的对比，很清楚地表示了两个不同的文化阶段，这"两个阶段"的遺址又处于同一地区：自是一个整体，因此这一整体的文化就不只是同时共存之横的关系，而确实有自旧石器时代或中石期时代直到新石器时代末期的發展关系。

（下接 67 頁）

談談博物館如何更多的为科学研究服务

張友民

“博物館应当为科学研究服务”，这是党給予博物館的一个重要而光荣的任务。自从去年全国博物館会議以后，为了搞好这一工作，各博物館在制度上、設备上以及与館外专家的关系上，都有很多的改进，使許多专家的科学研究，从博物館方面得到不少方便；可是，这一工作我認为还是做得不够。目前有些博物館，对于这一項工作，似乎还局限于对外供应照片（注）和为找上門的专家提資料这些事上。至于如何主动的更多的去为科学研究服务，还未能完全發揮出博物館的力量。以下我想就这一方面談談个人的几点意見：

一　应当充实陈列內容，多开辟专題陈列室

博物館是社会大学，多种不同的博物館应当充分地反映出我們祖国在文化上、科学上、艺术上的發展和最高成就。如果要很好的为科学研究服务，博物館首先应当尽可能的充实已有的陈列內容，使观众們能够看到更完整更全面的科学資料和文化資料；这是一件最基本的工作。此外，还应当多举办各种专題陈列。就历史博物館来說，例如关于历代生产工具的發展、古代人民的生活和服飾、兵器、等，很多单位需要得到这方面的材料，可是，除了拥有这类藏品的博物館，任何机关也沒有条件提供这方面的資料。如果各館能多开辟一些这类专題陈列室，也許較之只为个别专家找資料所發揮的作用要大得多吧？

二　应当印發說明書

全国各地博物館，有多少已經印發了說明書，我还不了解。至少在北京的几个博物館，对于这一項工作，还沒有十分注意。我常常發現有不少观众，拿着一个本子，細心地在抄写陈列說明和卡片，或是在描繪某一文物的形状和花紋。博物館的东西是多的，若是将所有的說明文字加起来的話，不知有多少万字。誰有过目不忘的記忆呢？誰又有那么多的工夫将它一一地抄写下来呢？至于描繪一些文物或花紋，更是不易了。如果博物館能够印發一些說明書，将每一陈列內容与各种文物、标本作詳細地說明，并附以圖片，这在向科学进軍的道路上，将要节省多少人宝貴的时間，給科学研究工作带来多大的方便！

三　应当多出版圖录与藏品画片

一个博物館庫藏的数量，往往远超过在陈列室所陈列的东西。有的因为陈列室面积的限制，有的由于內容包括不了，也有的是因为在陈列室的环境不便于保管等原故，以致許多藏品不能和观众見面。像这种情形，如果不設法通过各种办法将它們介紹給館外人士，那么这些东西将长期地不能發揮它們应有的作用。現在全国各博物館对于出版圖录与画片这一工作，按各館的藏品数量来說，做得是很不够的，甚至有些館从来还沒有出版过什么东西，但是他們的藏品却是非常丰富而精彩。为了使这些丰富而精彩的藏品發揮作用，各博物館应当多出版圖录，有的可以印成照片或小型手折，除将每一藏品的名称、年代、出土地点等詳細說明外，并在背面加印輔助材料，使这些东西不但可供欣賞，更重要的是要使它能为科学研究服务；落到专家手中，便是很好的資料卡片，在科学教学方面，則是很好的教材。这些工作，如果博物館不考虑的話，誰也插不上手。为了为科学服务，为了文化事業的繁荣，希望各博物館不要讓人民宝貴的財富长期地埋在庫房里，单純为保管而保管，应当使它們更多的發揮应有的作用。

四　应当注意文物的复制工作

不少博物館的藏品，不但具有科学价值和史料价值，而且往往是独一無二的。像这一类的文物，往往在科学研究工作上的需求量也是最大的，不但为其他博物館所需要，凡是科学研究机构与高等院校都需要。这几年来的事实証明，文物的复制工作是供不应求的，可是現在各有关单位并沒有十分注意到这一問題。当我在故宫博物院的販卖部看到許多与故宫毫無关系的工艺品的时候，便这样想：为什么不将故宫可以复制的东西，如陶器、銅器（以陶

“有关地志博物館的两个問題”讀后

——我对地志博物館当前中心任务問題的意見

譚維四

文物参考資料今年第三期上陈生同志的“有关地志博物館的两个問題”一文發表后，在我館同志們中間引起了热烈的爭辯，大家对博物館当前的中心任务問題發表了各种各样不同的意見，現在爭論还沒有結束，沒有得出一致的意見。不过，我認为像这样的問題有必要展开广泛討論，因此，提出我个人的一些不成熟的意見，供大家討論参考，并希望得到指正。

首先，对于陈生同志提出的“地志博物館的目前任务应該以‘为广大人民群众服务’为主”的意見我是同意的。因为“为科学研究服务，为广大人民群众服务”是整个博物館事業的两条基本任务，这里沒有不同的类型、时間、地点、条件等具体情况或特殊因素的区别，但是如果談到“地志博物館目前的主要任务”的时候，那就应該有所不同，这就必須根据“地志博物館的”、“目前的”、“主要的”三个具体的特殊的条件分析，然后才能得出正确的結論。这也就是陈生同志所說的“絕不能把各个不同性質条件的館和各館不同时期的主要任务和博物館基本任务混为一談。”目前地志博物館的情况，一般說来，大多数館是近几年来新成立的，基础差，力量弱，展品积压混乱，基本陈列多未完成，如果不問时間、地点等特殊的条件，不加区别，把两条基本任务等量齐观、主次不分、緩急無别的对待，势必难以办到。以湖北省博物館来講，虽然从一九五三年建立筹备处以来，我們作了不少工作，但目前仍处在筹备阶段，人力、物力还感到不足，特别是限于干部水平，能够作些专業科学研究的人寥寥無几。在这样的情况下，势必要从目前的实际情况出發，确定主次、緩急。

那么，确定主次的原則根据是什么呢？我認为要根据“需要”和“可能”而个方面来决定；迫切需要而又可能作到的就是目前的主要的任务。当前广大群众对地志博物館的迫切的要求是希望能看到博物館的迅速建成开放，从参观博物館的陈列当中获得文化科学知識，受到爱国主义和社会主义的教育。因此，把“为广大人民群众服务”作为目前的主要的任务提出来，从而迅速完成基本陈列，是适当的、正确的。目前各地志博物館应該在以“广大人民群众服务”为主要任务的要求下，尽速的完成基本陈列，圍繞陈列来开展征集、研究、整理、群工等各項工作，特别是像类似我們湖北还处在筹备期間的館更应該如此。不然，过分的强調为科学研究服务，不仅会延长筹建的时間，脫离广大群众当前迫切的需要，实际上也行不通。当然，这并不意味着取銷“为科学研究服务”的基本任务，相反地，在以“为广大人民群众服务”为目前的主要任务的同时，我們决不能放弃“为科学研究服务”的工作。对于目前能够作到的則尽力去作，对存在的困难也应該积極地去改变它，以便为更好的“为科学研究服务”創造条件。

我館有的同志認为把“为广大人民群众服务”作为地志博物館目前的主要任务提出来，实际上是沒有看到“为科学研究服务”和“为广大人民群众服务”这二者之間的辯証关系，把二者对立起来看的結果。他們認为提出“为广大人民群众服务”，就不能改变

复制）、玉器（以腊复制）、漆器（以塑胶复制）大批地复制出售呢？像陶瓷館新石器时代的彩陶和各种陶俑，如果按照比例縮小或按原大复制，要比任何彩色版圖片、照片、測繪圖都来得具体。如果这些东西果眞能买到的話，不但有利于科学研究工作，同时对于国际文化交流上，也可能起很大的作用吧。

四　定期举行庫存藏品展覽

故宫繪画館每年在一定的季节里陈列出珍貴的名画；这一种方法，我認为还可以应用到其他不能与观众見面的藏品上去。如果各博物館能够开辟一种庫存藏品陈列室，将所有不同藏品，按照各种不同情况“排队”，每年定期分类展出，使科学研究工作者，逐漸能够看到博物館的全部“家当”，这样，我相信对科学研究工作是会带来很大好处的。因为从事各种不同专業的科学家們，他們的需要，不是博物館的专家們所全能知道的，可能某一問題，存在于一幅画的某一部分，或是某一文物的一个字

目前各博物館不重視科学研究、不努力为科学研究提供資料的現况，这对于提高博物館工作的質量和加强博物館在全国性的向文化科学大进軍的事業中的作用都是不利的。当然，我們必須認識到它們之間的有机联系，不可能将它們截然分开，把它們看成为絕对对立的事物。正如郑振鐸副部长所說的"二者是統一的，有着提高与普及的辯証关系，提高了广大人民群众的思想水平和科学文化水平也是为科学研究服务，而且向科学进軍不只是少数专家的事，需要有广泛的群众基础。为科学研究服务也是为了长远的人民利益服务"㊀。但是，应該說明，这只是問題的一面——普遍性的一面；我們还必須看到另一面——特殊性的一面，这就是郑部长所說的："另一方面，由于各博物館的基础条件各不相同，各地区需要不同，各博物館的主要任务应該有所不同。"㊁在以"为广大人民服务"作为主要任务的同时，并不取消"为科学研究服务"的工作，仍然应該强調加强本身的科学研究，并把各項業务工作建立在科学研究的基础上。在全国博物館工作会議强調提出"科学研究机关"、"为科学研究服务"、"加强科学研究"之后，由于理解的片面，在有些同志中間产生了过分强調专業的科学研究，脫离博物館本身業务；过分强調为科学研究服务而忽視基本陈列；过分强調向文化科学进軍而輕視当前的工作任务等等傾向。把"为广大人民群众服务"作为地志博物館当前的重要任务提出来，就更有重要的实际意义，提醒了全体地志博物館工作者們注意到使自己的工作密切結合当前国家的政治斗爭和經济建設，从而防止关門研究、孤立地征集、閉戶讀書等等脫离群众、脫离政治、脫离实际的傾向的产生和滋长。

* * * *

其次，对于陈生同志提出的各地志博物館应該首先搞好"中华人民共和国时期之部"陈列的意見，我有下面几点看法：

陈生同志从紧密結合国家的政治斗爭和經济建設以滿足广大人民群众的当前需要；爭取領导和各方面的支持协助以利于开展博物館工作；加强保护和征集文物資料三方面說明了地志博物館应該首先搞好"中华人民共和国时期之部"的陈列，明确的指出"中华人民共和国时期之部"是地志博物館三大基本陈列的重点。文物局王冶秋局长在去年全国地志博物館工作經驗交流会的發言中也曾經明确的指出："三部陈列都重要，但社会主义建設部分更重要，这部分陈列是整个陈列的重点。……因为历史部分虽然是光輝灿烂，但已是过去；对于我們更重要的是現在和将来。"㊂但在我們实际工作中，由于大多数省級地志博物館的基础是科学館或旧的古物陈列所，不少的館从文管会及其他方面接收了大量的历史文物（像我們湖北省博物館就是如此），館的工作人員大多数是搞自然科学、文物考古或者新从事博物館工作的。这样就使得大家比較容易重視"自然之部"和"历史之部"，有意無意忽視"中华人民共和国时期之部"。例如，我館几年来举办了十五次展覽，而与"中华人民共和国时期之部"有关的，只有一次小型的圖片展覽和一次小型的抗美援朝礼品展覽。業务干部廿七人中搞这方面工作的只有四人（包括陈列、征集、保管）、搞历史的却占十七人（包括陈列、征集、保管、講解），在实际工作中表現出有"重古輕今"的傾向。而明确地提出来必須以"中华人民共和国时期之部"为重点，就有助于我們認識和改变这种傾向，从而推动我們的工作，是具有非常重要的实际意义的。

王冶秋局长在全国地志博物館工作經驗交流会上总結山东館成績时說："爭取領导的重視和搞好有关方面的关系，取得大力支援是工作中最大的收获，也是工作取得成績的关鍵。……有很多同志問：取得各方面的重視和支持的窍門在哪里？我認为关鍵問題在于我們博物館的工作表現了当前的社会主义建設。对人民的建設社会主义的热情和积極性起

㊀ 見1956年文参第6期11頁"全国博物館工作会議总結报告"。
㊁ 同上。
㊂ 見1956年文参第9期60頁"在全国地志博物館工作經驗交流会上的發言記录"。

上；也許博物館的专家認为很不好的东西，而在另一个不同专業的科学工作者看来，可能成为不可多得的珍品。倘若各博物館能够这样做，使"仁者見仁，智者見智"，不但对科学工作有利，对博物館說来，在鑒定文物这一工作上，也可以从广大館外专家中吸取意見。此外，还可以避免某些重要文物为个别专家拿来拿去等而造成無形中的損耗。

以上几点，我認为在博物館应当为科学研究服务的意义上，不但很重要，而且是不可推卸的責任。这不但是有利于整个社会的科学研究，同时对博物館本身的研究工作也将首先起到推动的作用。当然，作起来，可能要遇到各种不同的困难，但是，如果認为这些工作是必須做的話，我相信無論是那一个博物館，在党的領导下，任何困难都是可以克服的。

注：由专家指定資料，請博物館照相，专家付材料費。

了宣傳鼓舞的作用。如果我們只搞一些古物陈列，距离現实很远，那就不会得到这样广泛的各方面的重視和支持"[58]。在我們館討論这个問題的时候，有的同志对陈生同志的这种意見表示反对，对王局长的这一發言表示怀疑，認为領导和各方面的是否重視支持，其原因是复杂的，簡单地把它归究于我們的工作是否結合中心，那是不全面的不正确的。其次他們問："表現了当前的社会主义建設就能够取得領导和各方面的重視支持，那末这种"重視支持"是我們工作的原因呢，还是結果呢？"我認为既是原因又是結果。因为当我們的工作緊密的結合了当前的政治斗爭，表現了当前的社会主义建設，对人民建設社会主义的热情和积極性起了宣傳鼓舞作用的时候，也就能最有成效地取得領导和各方面的重視。在这里，"重視和支持"就是我們工作的結果。反过来，在取得了領导和各方面的重視和大力支持的时候，又能更好地搞好我們的工作(特別是"中华人民共和国时期之部"的陈列)。在这里"重視和支持"又是我們工作的直接原因。其实，这只不过是看問題的方法而已，它們之間的关系是辯証的，二者是互为因果的。因此，要使得我們的工作受到領导和各方面的重視支持，就必須努力使我們的工作緊密的結合当前的政治斗爭，表現当前的社会主义建設；而要作好这一点，重視搞好"中华人民共和国时期之部"的陈列，是其中最重要的一环（不是唯一的），应該把它看作是三大陈列的重点，把主要力量放到这方面来。

但是，是否就不能因地因館制宜，各館都必須首先把"中华人民共和国时期之部"陈列搞出来呢？我認为不能这样籠統地来看待問題。先完成那一部分是应該而且必須因地因館制宜的，这与"中华人民共和国时期之部"是三部陈列的重点的論点并不矛盾。先搞后搞固然可以表現孰重孰輕，誰主誰次，但輕重主次之分决不仅限于这一点。在决定先搞那一部分，必須从多方面来考虑。如只看到需要的一面而看不到可能的一面，那将犯主观主义、教条主义的毛病而在实际工作中碰壁。以我館来講，許多客观条件决定了我們目前不可能先搞好"中华人民共和国时期之部"，其中最重要的是陈列場所的問題。我們沒有館址，而目前又不可能有大量的基建費来新建，去年下半年武汉市东湖風景区新建了一栋文物陈列館，願意长期借給我們使用，但他們的条件是：陈列館內只能举办历史文物方面的陈列展覽。我們認为，在沒有足够的力量来新建館舍之前，以此作为一个部分，逐步發展也可以达到提前建館的目的。因此，同意了他們的条件，双方訂立了合同。目前已在这里展出了历史文物和革命文物的較固定性的展覽，并打算在此基础上先搞好"历史之部"的陈列。如果不能采取这样因地因館制宜办法的話，那我們就只好作較长期的等待，在目前一个陈列也不可能搞出来。也許有人会說这是特殊情况，不能代表一般，但是我認为"因地因館制宜"的方針，就正是針对这些特殊情况提出来的。如果机械地强求一律必然会限制住人們的积極性，这与"調动一切积極因素建設社会主义"的原則精神是不相符合，实际上也是行不通的。尽管陈生同志在文章的末尾說明了"有的館已經有了自然或历史之部的陈列，或者这方面基础較好用不着費很大人力就可以摆出来，依然是应該搞的"，但是从他这篇文章的整个論点来看，在对于先搞那一部分的問題上，他是否認因地因館制宜的方針的，因此也就表現了一些教条主义的傾向。

对于陈生同志所說的"只有"中华人民共和国时期之部才能适应作为一个文化教育机关的地志博物館首先密切結合国家的政治斗爭和經济建設、滿足广大人民群众的当前需要的要求的这种說法，我認为是不正确的或不完全正确的。"只有"二字，意味着除"中华人民共和国时期之部"之外，"自然之部"和"历史之部"不能密切結合国家的政治斗爭和經济建設，不能滿足群众的需要，而实际情况并非全都如此。例如我館所举办的"革命历史文物陈列"对当前党和政府所提出的"艰苦奋斗，勤俭建国"和青年团所开展的"傳統教育"等号召不仅能結合，而且也为群众所欢迎。陈生同志的說法实际上就否認了"自然之部"和"历史之部"陈列的作用，或者說至少是貶低了它們的作用。这与党所提出的"百花齐放、百家爭鳴"的方針也是相抵触的。

[58] 同上58頁。

(上接63頁)王雅周先生这篇文章的目的是在"对过去有人傳播的錯誤观点，得到了徹底澄清"，主要是指"荆三林先生'长春新石器时代調查'"——厦門大学学报文史版一九五四年第一期——的看法而言。并且与"有的日本人"并列起来批評的。我們認为"錯誤的观点"在今天科学大进軍的旗帜下是应当"徹底澄清"的，因此，对王雅周先生这一系列从原則上解釋困难，且离开实物而空談的一些"看法"的錯誤，也应当指出。再者，厦門大学学报所刊載荆三林的文章是"长春近郊伊通河流域史前文化遺迹調查报告"，內容包括着还有十三件旧石器或中石器，并不是"长春新石器时代調查"，順便更正。

对因地、因館制宜方針的一点体会

和　平

自1956年初中央文化部在召开的全国文化局长会議上提出地志博物館的"因地制宜，因館制宜"的方針后，同年四月又在全国博物館工作会議上，做了肯定。这一方針的决定是正确的，它适应了各館的特点，發揮了館的有利条件和积極因素，引导地志博物館加快了自己的筹建工作。但是，我們很少看到有关这一方針的具体解釋和經驗介紹。有的館是自己摸索前进，而有的館虽这样做了，但也未意識到。为了更好地理解这一方針，仅提出个人在工作上的一点体会供大家参考。

地志博物館在因地、因館制宜上，我感到首先应从以下几方面考虑貫徹：

一、地志博物館的自然、历史、社会主义建設（以下簡称"社建"）三部分誰先开放的問題上，应該貫徹因地、因館制宜。

各地志博物館基础与条件不同。例如中原一帶，是古代历史上人民活动的中心，不論文献記載，或地上、地下遺留的文物都是極其丰富的。解放以来，又从考古發掘中發現了大量的古代遺址及文化遺物。这就为这些省的地志博物館的历史陈列形成了有利的条件。又如沿海数省近百年来，在反帝国主义、反封建主义的斗爭及民族工業的發展上有其光輝的一頁，是重要的活动地区，所以地志博物館在陈列近代史及自然之部的內容上可能有些較为有利的条件。而在我国西南、西北各边远省份与少数民族地区，由于历史上的原因，文化較为落后，很多历史問題，特别是少数民族的历史發展还是个悬案，文献記載和地上流傳及地下發掘出的文物也少，这就为这些省的地志博物館在陈列地方的历史上造成了極大的困难。但是，由于解放以来党的民族政策及經济政策的成就，这些地区發生了翻天复地的变化。他們在宣傳党的各項政策的成就，工农業生产的發展，人民生活的提高上举办了很多展覽会，又因为地質勘探工作在这一地区的全面开展，这就为社建之部和自然之部的某些內容的陈列提供了有利条件。从以上例子看，要求不同地区的地志博物館强求一律必須首先摆出某一部分来是不适当的。

虽然如此，但在三部分的安排上，我基本同意仍应以社建之部（有的称为"中华人民共和国时期之部"）做为工作的重点。这不仅因为这一部分能紧密結合当前国內政治經济形势，密切配合党的重大政策，对广大人民进行社会主义教育，容易得到党和政府各部門的支持，而且由于这些眼前的实物資料，如不抓紧时机作有計划的收集，則二、三十年以后就会絕迹。而目前正是这一部分搞的最差、最薄弱。例如，据最近了解，在湖南、湖北、江苏、江西、浙江、吉林、黑龙江、广西等八个省的地志博物館現在所开放的二十二个陈列、展覽中，只有两个是屬于社建之部的。又如云南、貴州、广西三个省的地志博物館由一九五〇年以来共举办过二十次展覽，但屬于社建方面的只有三次，还包括与别的部門合办的两次在內。从藏品情况看，云南省博物館社建方面藏品只占全部藏品的10%，貴州省博物館占16%，广西省博物館占4%，以比較好的湖北省博物館看，也只占18%，而这批藏品中，有很多是沒有陈列与研究价值的。因此，今后以社建之部为重点，充实人力抓紧这部分工作，是必要的。

今年第三期"文物参考資料"上陈生同志在"有关地志博物館的两个問題"一文中虽然也談到了自然、历史之部如基础較好，用不着費大力量，仍然可以先摆出来，但他的意見使人讀后感到过分强調了社建之部"不能因地、因館制宜"必須一律"首先搞好中华人民共和国时期之部"。这样势必影响館的發展，不能早日开放。固然，社建之部是最容易結合党的当前政策教育人民的，但历史、自然之部难道不能配合党的政策，沒有現实教育意义嗎？在大規模經济建設的开始，宣傳我国丰富資源以提高人民建設的信心；在百花齐放、百家爭鳴中宣傳我国悠久而优秀的历史文化，以繼承旧有的文化而發展社会主义的文化，不都是直接配合了党的政策嗎？因此，我認为肯定的地志博物館应当以社建之部做为自己今后一个时期的工作重点，但如果自然、历史部分条件特别优越，則不一定一律首先开放社建之部——不过如果不做为陈列开放，也应尽可能的举办专題展覽，大力进行征集工作，逐漸积累藏品，为开放陈列創造条件。

社建之部由于內容广泛，在征集、陈列上，普遍感到有很多困难。这些困难的克服，主要靠各館

在今后实际工作中創造經驗。不过，积極地抓住时机，依靠党和政府及社会力量的支持，对这部分来說具有特别重要的意义。例如今年是我国第一个五年計划的最后一年，为了宣傳第一个五年計划的成就，各地党委和政府必定举办大規模的展覽会；各地志博物館应当利用这一机会，主动积極的参加这一工作，以期能为博物館积累一批資料，打下"第一个五年計划"阶段陈列的基础。

二、館的籌建方法及陈列的內容可以因地、因館制宜。

各地志博物館在建設的过程中，有这样几种搞法：①将三部分的架子都搭起来，一次开放，以后逐漸充实內容；②一部分、一部分地开放，不必一次全开放；③每部分只开放一个专題（历史之部是一个历史阶段），以后即一个专題、一个专題搞（逐步搭架子）。有的館是渗和着第二、第三种做法，或渗和着第一、第三种做法的。采用什么做法，主要看本省本館的各种条件而定。但不管用什么做法，总的目标将来都要达到一个完备的地志博物館的要求，三部分的陈列都要摆出来，而且以后要不断地加以充实修改。

在目前我国情况下，采用第一种方法是要求高了些，是不太实际的。过去只有山东省博物館是采用了近似于第一种的方法。而这还是在兄弟館和社会力量的支持帮助下，用了二年多的功夫摆出来的，是为了試点。今后再組織大量兄弟館的人力投入某一省館，可能性是不大的。更多的館是采用了第二、第三种方法，如貴州省博物館的社建之部，就打算按专題来搞，他們計划：一九五七年先搞农業部分，一九五八年搞鉄路交通，一九五九年搞水利建設。总之，各館在制訂本館的长远規划时，应当估計各方面条件，实事求是的选擇方法。文物局王冶秋局长一九五六年在山东召开的全国地志博物館工作經驗交流会上就曾指出："有的館終年搞展覽而沒有为正式陈列打下基础；有的館过急的想把三部分陈列一下子搞出来；有的館籌备了很久，想一切都齐备妥当后再开放。这几种做法都是不适当的。"

在陈列內容方面，应注意：第一，对內容不能要求过高；不能拿博物館应該达到的面貌去要求現在；第二，应当突出地方性的內容，不能照抄别館，千篇一律。例如，在苏联，对地志博物館三部分的陈列要求是：

自然之部的陈列应展示地方的自然特点，介紹地方自然富源，說明自然現象的統一性与相互間的联系，展示人类在改造自然中的作用。

历史之部应当根据"社会發展史首先便是生产發展史，数千百年来新陈代謝的生产方式發展史，生产力和人們生产关系發展史"（斯大林語）这一論据去陈列各个社会阶段的經济、政治的發展，文化与生活状况，并如实地反映各社会阶段的联系与交替。

苏維埃时期之部应反映地方苏維埃时期的历史进程，地方的新的社会主义的面貌，經济与文化建設的任务与成就。通过陈列以宣傳党的政策及其偉大的改造力量。（以上分别見文物局所編印的"社会文化工作参考資料"之二、之四、之六）

在我国地志博物館的陈列中，如能达到以上要求当然很好，如目前不能达到，則可要求放低些，将来逐步充实提高。如历史之部，以历史唯物主义的观点来解釋中国的全部历史，目前整个历史科学水平还不够；各博物館的藏品能說明各社会阶段生产力与生产关系的又很少，所以按苏联要求摆我国的历史陈列，的确有困难。因此，有些地志博物館現在所摆的，有的是物質文化史，有的是古器物史，有的是历代手工艺，还有的就是出土文物展覽。但这也受到了广大人民的欢迎。此外，不仅館与館之間不必强求一致，就是一个館在各历史阶段（各朝代）上也不一定一律；应根据各阶段藏品确定。如果这一阶段除表現其生产、經济方面的实物材料外，还有些很多足以表現这一阶段文化、文学、艺术、宗教、科学等方面的材料，也应陈列上去。而另一阶段又有关于阶級斗爭、民族斗爭的材料，則也可陈列出来。总之，根据藏品，尽可能多的說明一些問題，但要防止杂乱与藏品堆积。

同样，自然之部的陈列，表現自然現象的統一性与內在的联系有困难时，則先布置自然环境与資源也可。社建之部本来应做为一个历史阶段陈列，但先摆各項成就也可。这种做法只有一个目的，就是加速博物館的建設。但这并不是就永远停留在較低的水平上而不再提高了。

其次是地方內容的突出問題，由于我国地区广大，历史悠久而發展不平衡，加上社会主义建設的全面規划，所以，各个地区都有不同的發展，这些不同的發展，就构成了各地志博物館的丰富多采。如沿海的漁業、东北的工業、淮河流域的水利建設、云南的葯材与林木、江苏的手工艺等著名的生产与建設，各有关地志博物館当然应当突出表現。福建、貴州等省的鉄路建設，虽并不超越别省，但由于是当地人民多少年来梦寐以求的理想的实現，也应着重表現。

三、地志博物館的組織机构也可以因館制宜。

目前有几种不同的意見，我們都缺乏經驗，很难說哪好哪坏，可以在实行一段时間后，再做比較。意見的分歧主要是陈列、群工、保管三項工作的合与分上。第一种是按陈列、群工、保管分設三个部門，各自独立。陈列部又根据業务分为自然、历史、社建三个組，如山东、湖南、河南、湖北等省博物館都是。第二种是把陈列与群工合并，保管独立，如江苏、黑龙江、云南等省博物館是。第三种是把陈列与保管合并，群工組独立，如浙江省博物館。最近还听到有人主張"三合一"，即将陈列、群工、保管全合并，館內就分自然、历史、社建三个部，各部負責自己的由陈列設計、征集、保管、群工（說明工作）等各項工作。

除此以外，有的館为了征集工作的加强，还单成立有征集組。

在多民族省份的地志博物館，因为要单搞民族文物陈列，还有設立民族組的。如貴州省有少数民族二十六个，人口数百万人，遍布全省广大地区。該省博物館打算单搞一民族文物陈列，成立一个民族組附至历史組內。云南省有少数民族二十多个，人口五百多万，占全省人口三分之一。全省沒有一个单一民族的县，全省九千多个乡中，单一少数民族乡与两个民族以上的乡共占80%。在省博物館中反映少数民族的历史、自然及社会主义新生活的任务是很重的。該館在一九五五年曾举办过民族文物展覽，观众达二十八万多人。过去这部分工作由自然組兼做，按这个情状看，单成立一个民族組也是必要的。

不管各地志博物館在館內組織及分工上采取哪一种形式，都希望中央文化部能对地志博物館的編制規定一个大概人数，各省好考虑編制。当然人数也是可以因館所处的工作阶段与担負任务的不同，本着节約精神而制宜的；可是如沒有一个大概規定，心中無底。

因地、因館制宜的方針是有生命力的，是合乎地志博物館的發展規律的，認眞貫徹，一定可以發揮各館的积極性与創造性，縮短筹备时間，早日开放陈列，以滿足广大群众对文化生活的多方面需要，配合党进行文化教育与政治思想教育工作。我只根据个人所知道的一些情况，提出以上極不成熟的意見。希望有实际工作經驗的同志，在这方面能有更多更重要的闡述。

关于地志博物館的几点杂談

自从地志博物館的先进經驗介紹到中国以后，部分人的思想中形成了一种偏見，否定了全国性博物館在地方上的重要性，甚至有些館屬于这一类的藏品已經或将要被封起来。对于这样的看法和措施，我有以下的意見：

一　解放前我国的博物館，除極少数的以外，大都以历史文物为主要陈列內容。这些館的發展方面都趋向于全国性的历史博物館，对地方历史文物的研究工作是忽視的。因此，学習苏联經驗建立和發展地志博物館是完全必要的；但这并不是說所有博物館都应該是清一色的，各个地方建立的都应該是地志博物館。

地志博物館适于建立在边疆或省以上的地区，因为这样不仅能反映这一地区的历史特点，而且地区大、范圍广、材料丰富，能够形成一个系体。以市为范圍的地志博物館，虽然最近有人認为不应包括"自然富源"，但在历史之部仍然还存在材料缺乏的困难，所以我認为建立市的地志博物館是不恰当的，可以考虑建立"市建設博物館"。

二　我国丰富悠久的历史文化、偉大的發明創造、巨大的历史事件、卓越的历史人物，对于人民具有極大的教育意义，如何利用国內这方面的材料在各地各成立几个历史性博物館是完全必要的。不应該使所有具有这方面条件的博物館都改为地志性博物館。目前各館的藏品不能长期封閉，也不能統調中央容納在一个館內，而如果在全国范圍內只成立一个全国性历史博物館，有人要了解历史的發展，只有到首都的历史博物館去参观，这是不現实的想法和不可能的事。不但表現全国历史發展的博物館为各地所需要，而且随着国家經济的發展，应該在各地成立更多类型的博物館，这样才能滿足群众在文化生活上的要求。

·于鴻志·

談地志博物館历史陈列中的几个問題

韓　紹　詩

历史陈列是地志博物館一項重要工作。怎样以历史唯物主义的观点、方法組織陈列，反映地方的历史發展，向广大人民群众进行祖国历史科学知識和爱国主义、社会主义的思想教育，并为科学研究提供資料，是一个值得討論的問題，也是一項艰巨細致的工作。目前对这工作还沒有一套成熟的經驗，对其中的一些問題还沒有展开討論和爭辯。为了交換对于一些問題的看法，現在将我們在历史陈列設計中所遇到的問題及解决这些問題的初步意見介紹如后：

一　历史陈列如何体現博物館的方針任务

一九五六年召开的全国博物館会議上明确指出博物館的方針任务是为科学研究服务和为广大人民群众服务。如何在博物館陈列中体現博物館的方針任务呢？有人認为博物館的主要观众是广大群众，因此，陈列的內容必須是一般的通俗易懂的通史性的，而这样的陈列沒有什么学术性，不能为科学研究提供参考資料。其实，博物館双重任务的关系已在会議时經郑振鐸付部长指出："二者是統一的，有着提高与普及的辯証关系"。博物館組織的陈列，应对文物資料經过多番科学的搜集整理，包括对一些問題研究的成果（虽然这种研究是初步的），一般群众通过参观可以学習到祖国历史科学知識，受到爱国主义和社会主义思想教育，而专家学者也可以运用陈列中的实物資料从事研究（有条件的博物館可以成立专題陈列室，为科学研究提供更丰富、系統、集中的資料）。博物館工作者一方面不能認为陈列只是为广大群众服务的普及工作而放松了科学的細致的研究工作，使陈列降低質量；另一方面要把有学术价值的材料深入淺出、形象化的表現出来，加强陈列效果。

其次，我們举办的历史陈列要結合当前政治上和經济上的中心任务。因此，我認为历史陈列目前如不可能全部完成时，应首先举办近代史的陈列，特别是自"五四"以后新民主主义革命历史的陈列。通过这段陈列，使群众認識我們的新国家是从与敌人进行长期艰苦英勇的斗爭中創造的，今天的幸福生活是革命前輩流血流汗換来的，从而繼承和發揚优秀的革命傳統，保持艰苦朴素作風。这样的陈列对激發建設社会主义的积極性和坚靱性有积極作用。

二　历史陈列的分期問題

对这个問題有两种意見，一种是按帝王朝代分期，一种是按社会發展史分期。前者認为帝王朝代适合群众的習慣，也符合中国历史事实与特点，如果套用社会發展史的分期法，有許多問題不好解决，工作起来也不方便。后者主張采用社会發展史分期法，認为这是用唯物主义观点和方法表現历史的方法，我基本上是同意后一种意見的。因为帝王朝代是代表統治阶級的更替的，虽然也标志着当时社会經济的复化，但只能說明历史發展中一时的局部状态而不能說明社会性質的基本变化。說帝王朝代正是中国历史發展的特点是不妥的，因为中国历史發展的特点自有其許多具体內容在，帝王朝代是不足以代表的。有人說采用社会發展的分期法是硬套公式，我認为我們既然承認运用历史唯物主义的观点、方法解釋历史和表現历史是唯一正确的，而我們历史又沒有超出一般历史發展的規律，采用社会發展史的分期法，怎么能說是套用公式呢？按社会發展史分期縱然有些困难，应該努力从加强研究工作中去解决，不能"因噎廢食"。

有人主張按历史文物的質地分类陈列，說这种陈列方法便于考察和研究各类器物演变的历史，形式上也比較整齐美观。这不屬于分期問題，但这种陈列方法是不妥的。这样的陈列方法就成为各类器物演变的历史，而不是从全面来介紹历史。

全国和地方历史究竟怎样分期的問題，在地方历史上出現过那几种性質不同的社会的問題，在全国来說，目前还是学术界爭論未决的問題。各个地方历史的分期問題，恐怕还很少有人注意与研究。这些学术上的問題，不是短时間可以得出結論的，但博物館却必須布置出陈列，不能等待有了結論或研究好了才进行陈列。因此，我認为一方面要尽量吸收先进的研究成果和大力搜集有关的历史資料进行整理研究，另一方面不妨根据地方历史發展的具体情况，参照全国历史分期問題的討論，取一家之言，进行陈列。有些地方的历史發展情况基本上和全国

历史是一致的，就不妨采取全国历史的分期方法。

关于封建社会的分期也是一个值得研究的問題。按照郭沫若院长的說法，我国封建社会始于春秋战国之际，那么，从战国到清代的鴉片战爭有两千三百多年的时間。在这段漫长的时期，社会的基本性質虽然沒变，但各个阶段有不同的特点，我認为根据这些特点将封建社会划分几个大的段落进行陈列，是比較合适的办法。过去，我們把两千三百多年的封建社会作为一个阶段表現，由于包括的时間过长，結果对史实和重点不好掌握，表現不出其中各个阶段的特点。我們曾参观过以历代王朝划分历史阶段的陈列，感到有許多雷同的事件重复出現，因而会給观众造成一种錯覚，認为历史是循环發展的；而且，各館所掌握的各代的文物資料很不平衡，有些朝代的文物很多，有些朝代的文物特别少或根本沒有，若按朝代分段陈列，事实上有困难。至于怎样具体的划分阶段，当然要根据各地封建社会历史發展的实际情况。如果历史資料掌握得少或尚未进行深入研究，不能确定各阶段不同特点，在划分封建社会的阶段缺乏充分依据的时候，怎样組織陈列呢？我認为一方面应积極搜集有关史料进行全面系統的整理研究；一方面不妨暫且采取以历史上大規模的农民战爭或国家的統一为标志，将封建社会划分几个大的阶段。这样，基本上是符合历史發展的情况的。

三　陈列內容的組合問題

这个問題我曾和一些人討論过，如果将全部历史內容統統按年代先后陈列出来，就分不清內容的主次，看不出历史發展的主导因素和必然的結果与規律，也就不能很好的說明历史。为了从社会發展的动力生产力与生产关系，从反映社会經济基础的政治、文化来說明历史，可以把每一个历史时期和封建社会里的每一阶段內容，大体上分别的組合在以下几項来表現：

1. 年代与疆界　主要介紹每个历史时期所包括的朝代、帝王、年号、紀年及地方区划沿革。通过它可使观众概括的了解所要表現的是那几个朝代的事和地方的沿革变化。

2. 經济發展与措施　主要表現生产工具的进步、工农業的發展及商業、交通、建筑等方面的情况和反映出促进生产發展的各种重要的政治措施，使观众了解社会發展的基本因素是社会生产力及政治对經济方面所起的作用。

3. 不同的阶級生活与阶級斗爭　表現阶級矛盾与斗爭，并着重表現大規模的农民起义，使观众明确自从有阶級以来的历史便是阶級斗爭的历史，并向观众进行阶級教育。

4. 文化艺术成就　通过这一方面的介紹，使观众了解古代人民在文化艺术方面的創造和成就，培养爱国主义和国际主义思想，从而为創造和建設社会主义的民族的新文化而努力。

四　历史人物与历史事件問題

历史陈列中要有人物和事件，这是肯定的。但对于人物和事件的評价，是需要細致研究和愼重处理的問題。原則上应多表現劳动人民，并着重表現与生产發展和阶級斗爭以及在科学文化上有重大貢献的人物与事件。凡是对历史發展起推进作用，对广大人民有利的人和事都应加以肯定与表現。例如山东省博物館在陈列战国时期的手工業中，特别标出临淄制陶工人的姓名，在汉代冶鉄工業中，仿照藤县出土的鼓風爐的石刻画像作成模型，这些都比較突出的給观众以历史是劳动人民創造的認識。对于代表广大农民的利益和統治阶級进行頑强的斗爭的陈胜、吳广、黃巢、李自成等农民起义領袖，当然要突出的加以表現。但像宋代的岳飞在反抗外族的侵略战爭中，曾立下过不朽的功績，但他也鎮压过楊么的农民起义。因为抵抗金兵侵略是他一生活动的主要方面，所以应肯定他是个民族英雄。此外，科学家張衡、医学家張仲景、文学家杜甫、画家吳道子等，对我国科学文化都有卓越的貢献，也都应該組織到我們的历史陈列里去。

对于历史人物与事件要从时代背景和阶級关系上去分析。像战国时代李悝在魏国的变法，必須从分析当时社会經济和阶級的变化去認識和表現才能看出他是代表新兴的进步的地主阶級，肯定他的变法是有进步意义和对人民有利的。另外，我們在表現英雄人物的同时，要說明当时的历史發展条件，并要表現他周圍的群众，以避免对个别人物在历史上的作用过高的評价，造成观众的錯誤看法。

在表現历史人物与事件的問題上，不应强調地志性，机械的把凡是屬于本省籍的人物，不論他在什么地方作过突出的事情，都組織到陈列里面来，而对于不是本省籍的人物，虽在全国范圍內作出了轟轟烈烈的事業，也不給以表現，或仅仅表現發生在本省的部分。表現历史人物，应該以是否长期居住过本省或对本省广大人民有無重大貢献为标准，不应該单純以是否为本省籍为依据。对于历史事件，应比較着重表現發生在本省的部分，同时也必須相应的表現發生在全国的部分。使观众了解事件發展的全貌并重点了解本省的發展情况。

博物館的文物編目工作与文物研究

陈　　斌

目前在社会主义建設飞躍發展，人民群众文化要求日益增高的形势下，响应政府向科学进軍的号召，作为科学研究机关、文化教育机关及国家保存各种文物的博物館，加强文物的研究工作是非常必要的。

但目前博物館在这方面的工作是作得很不够的，博物館的文物研究工作还沒有大力开展，或虽有些开展，也沒有充分的和有效地利用資料来进行科学研究。博物館在文物研究基础上，主动地有計划地介紹材料、出版圖录和目录以及对藏品作专題研究的还極少見到。甚至在别的单位上門索取材料时，还存在不能供应或因未进行过研究，因而不便供应的情况。

当然，博物館的藏品是广泛的，而外界的要求是多方面的，在目前干部水平不高、专家数量極少的情况下，进行藏品研究工作和开展供应工作是有困难的，但这决不能就因此忽視了主观方面努力不足的缺点。

博物館的文物編目工作，是科学研究工作之一，如何进一步重視加强这一工作是很重要的。文物編目工作，首先是要在研究的基础上，按照藏品类别，将每件收藏的文物进行鑒别，訂出正确的年代和有关其本身的历史，尽可能的作出眞实而詳尽的記录。此外，还要对每件文物的色彩、器形、紋飾、制作方法、款識，題跋等进行研究、考釋。特别是要結合文物名称、色彩、器形、紋飾、制作等方面的演变，研究它在各个不同时代人們生产及生活中的关系和作用。通过这一系列的实物研究与資料文献的对証，不仅可以保証陈列的質量和提供館內外科学研究方面的可靠資料，同时可对文物保管工作本身，如文物分类、建立財产目录等提供正确的根据，从而可以奠定科学分类和系統保管的基础。

由于文物編目工作的本身具有研究性質，这对于培养专業干部，提高業务水平有很大好处，同时通过研究，得以了解熟悉藏品情况，从而可以拟訂出搜集計划，进行征集工作，供应館內陈列等方面的需要。

基于上述原因，博物館对文物編目这一最基本的工作，应給予極大的重視。苏联专家雷达姬同志在全国博物館工作会議上介紹苏联博物館的科学研究工作时，就曾强調了这一点。

为了开展博物館的工作，扭轉这一情况，我提出以下的几点建議：

（一）在"勤俭办一切事業"的方針指导下，根据館內現有人力，調动一切积極因素，集中可以的力量，大力开展文物研究和整理的工作，使每件文物都有供科学研究的可靠紀录，糾正只求数量增加而不重視藏品質量的偏向。

（二）在研究的基础上，編写有关的圖录、目录以及某些文物的专題研究和著作。

（三）在文物研究的基础上大力开展对陈列的补充和修正的工作，加强陈列工作的思想性，提高陈列質量。

（四）在文物研究的基础上了解藏品、熟悉藏品，从而調配館內藏品以支援兄弟单位，有領导有步驟地組織和进行館际之間的文物交換工作与訂出文物搜集工作計划。这样既可节約开支，又能發揮潜力。

（五）在研究工作中根据实际与可能，大力进行文物修整工作和复制工作，采取酌收成本費的方式供应科学研究单位的需要，这样既可以为科学研究供应材料，推进向科学进軍的事業，又可以避免在供应材料上被动忙乱应付的現象。

（六）在研究工作中要稳步前进，逐步提高，防止脫离实际，好高騖远，追求名位的作風。

（七）貫徹"百花齐放，百家爭鳴"的方針，防止以行政权力、权威思想或个人兴趣好恶而影响工作的开展。

文物工作報導

北京市

首都雕塑界呼吁各地支援北京古代雕塑館

故宮博物院雕塑专門委員会最近邀請雕塑界专家座談怎样才能办好雕塑館，会議由雕塑家刘开渠先生主持。参加座談的有中央美术学院，东北、西北、华东、中南、上海五个地区美术专科学院的雕塑专家，中国雕塑工厂和英雄紀念碑的雕塑专家三十余位。

专家們指出中国古代雕塑艺术是非常偉大的，但古代雕塑品大部在石窟、山崖、庙宇和埋藏在地下，且分散在全国各地，在旧社会里沒有得到重視和發揚，現在我們要在接受民族遺产基础上，使社会主义时代的雕塑艺术發展得更丰富多彩。为了使雕塑界及文化界能更好地研究古代雕塑艺术，专家們一致要求故宮博物院雕塑館赶快陈列开放，与群众見面。許多雕塑家并强調說明故宮博物院雕塑館是全国性的，它应具备一定的規模，以供給全国文化艺术界的学术研究和前来我国的外宾参观。大家一致建議文化部对故宮博物院建立雕塑館这一工作应重視起来。

专家們还批評雕塑館专門委員会筹备三年了，展品还很少，不能开放。作品少的主要原因是征集展品工作中遇到困难。有古代雕塑品的很多省市不願将可以送北京的作品支援雕塑館。

英雄紀念碑雕塑家張松鶴認为雕塑館几年来工作未做好，原因是中央与地方的界限問題，存在本位思想。我們要接受民族遺产、民族風格，但看不到古代作品。什么作品应放在中央，什么作品应放在地方，应有一定的規定和区别，不能平均看待。就故宮博物院已經搜集到的展品，感到各朝代的代表性作品太少。好些地方博物館有重复品的很多，适当的征調一些有代表性的到中央，不会影响地方历史研究工作。如拿不来，調不动，那就是思想問題存在着本位主义，是不应該的。

雕塑史专家温庭寬說：地方上同志对我說：出土东西很多，博物館、科学院、大学好多单位来要，我們也不知道給誰好。国务院、文化部应有明确的規定。我認为首先給博物館，能發揮更大作用。博物館的展品是代表国家的，陈列品主要是实物，不是复制品，这就依靠地方上支持，打通思想，与群众講清楚，古代遺产不仅应保存，应發揮作用。

东北美专雕塑家金克儉反映有些地方博物館藏有很多出土的雕塑品，同一种类的展品也不少。西北美专雕塑家林世岳反映西北雕塑很多，是可以拿出实物援助代表中国的故宮博物院雕塑館的。中国雕塑工厂专家谷浩主張各地的珍貴雕塑品应集中到中央。法国最好的古代美术品都展出在巴黎是有一定道理的。中央美术学院雕塑家于津源反映：有一个地方文物工作者对他說：中央的人来征集展品，好象割肉；又說肉厚割一塊無关系。从以上情况看来，說明地方博物館对首都北京成立雕塑館的意义是認識不够的，还需要宣傳。专家們一致認为凡不損害地方历史意义的代表性雕塑品和重复品，应送北京充实故宮博物院雕塑館，讓到首都的各方面的人，在北京就能有机会看到四川、洛陽、西安、甘肃等地的古代雕塑品。

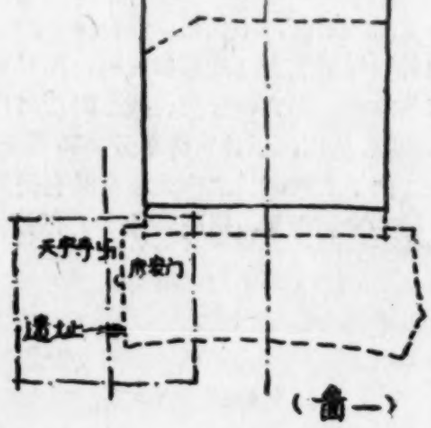
雕塑专家孙善寬很气愤的說：吳县甪直鎮的罗汉我每年去看一次，一年比一年損坏，鳥在上面做巢也無人管。有的专家看到群众把雕刻当做磨刀石，非常痛心，建議組織考查团、調查队、临摹队，一面搶救文物，一面临摹复制。中央美术学院雕塑教授王丙召說：中央文化部每年开各省文化局长会議，可以把在北京举办雕塑館上存在的困难問題列入文化局长会議議程上来研究，或召开有关部門的联席会議。在北京成立雕塑館是發揚民族遺产、接受古代优良傳統所必要的。

故宮博物院雕塑专門委員会正在积極筹备雕塑館，計划明年"五一"节开放，希望各地文物工作領导机关、文物工作同志和雕塑家們給予帮助。

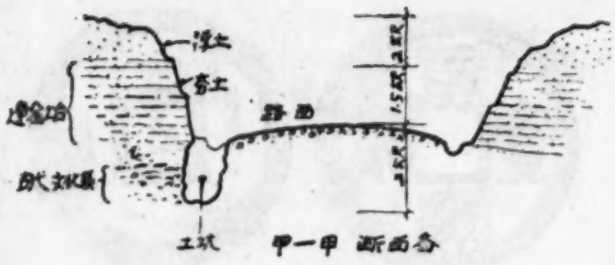
（故宮博物院）

北京广安門外發現战国和战国以前的遺迹

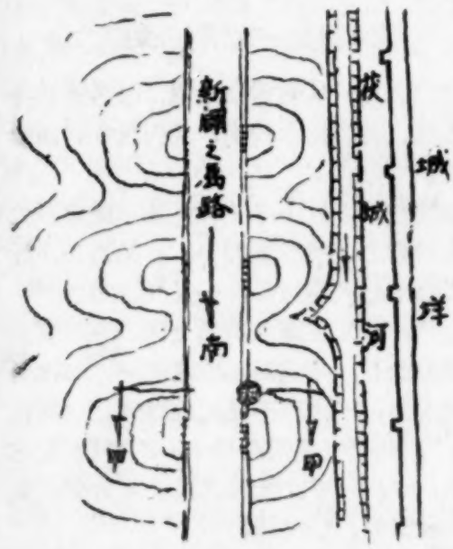
我們为了研究元代"大都"，进行实地踏查，和科学院考古所徐苹芳同志，于五月二十八日出广安門了解"大都"西南外方的地理环境。行程进至中都廢城



（圖一）



（圖 二）



（圖 三）

的中心时，不意發現了战国和比战国更早的遺迹。

遺迹的位置在广安門外桥南約七百公尺处——护城河的西岸。这里新开了一条南北方向的馬路，它連續冲破了南北序列的三座夯土高台，形成了三段夾谷断崖。在南一夾谷的东崖——馬路的东側——下部深处，就是意外收获的遺迹所在。

遺迹上部的土台（南一台），高出馬路路面二公尺，全部土台长寬各約六十公尺，台上另有浮土又約二公尺多，土台上皮高于路面一·五公尺。台为夯土，每層厚八公分；夯土成分是黃土內加拌少許白灰；夯筑的强度非常坚硬。我們估計这个夯土台基可能是辽金的遺物。

战国和战国以前的遺迹，上距土台夯土下皮还有一公尺左右；但因附近居民取土将夯土下部又掘陷一个深約二公尺、直徑二公尺多的土坑，才現出了这个遺址。

饕餮紋半瓦当

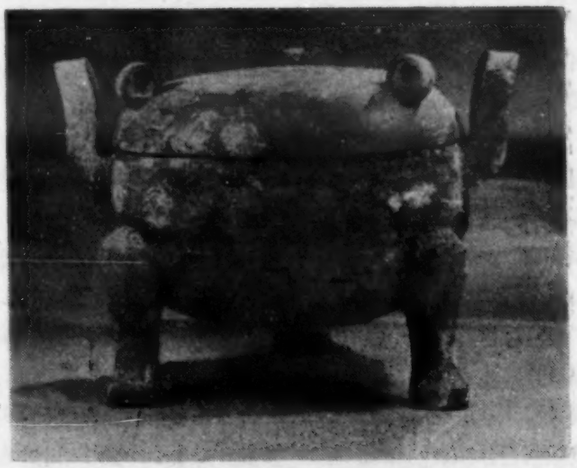
就在这个土坑里，有明显的古代文化層厚約一公尺以上，尚未見底。文化層間夾有粗細繩紋陶片、碎繩紋磚、瓦碌、陶鬲腿、陶豆把和饕餮紋的殘半瓦当（存1/2）等。饕餮文半瓦当，久被公認为燕宮常用的瓦屋构件，其为战国遺物似無可疑。其它出土的古陶等件，經科学院考古研究所苏秉琦先生鑒定，年代最早的接近于西周时代。

我們發現的饕餮紋半瓦当，直徑約十八公分，表面呈黑褐色，紋飾并不太清楚，但能辨識其为饕餮紋。这种瓦当在战国当时是比較高貴的建筑构件，常常为宮殿建筑所专用；民間几乎沒有用的，所以我們推想瓦当和古陶的出土地点，是一个很重要的古代遺址——"燕上都"和它的前身所在地。

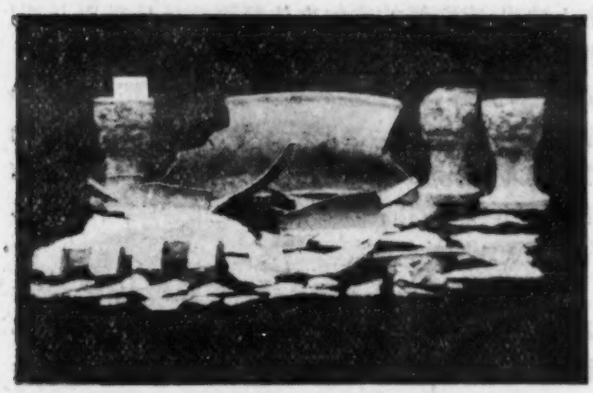
考"燕"有上下两都，下都在易县，早經發現，并曾由已故馬衡先生組織考察团实地調查过；而这里是否是上都遺址，尚有待考古专家們进一步进行研究。（赵正之　舒文思）

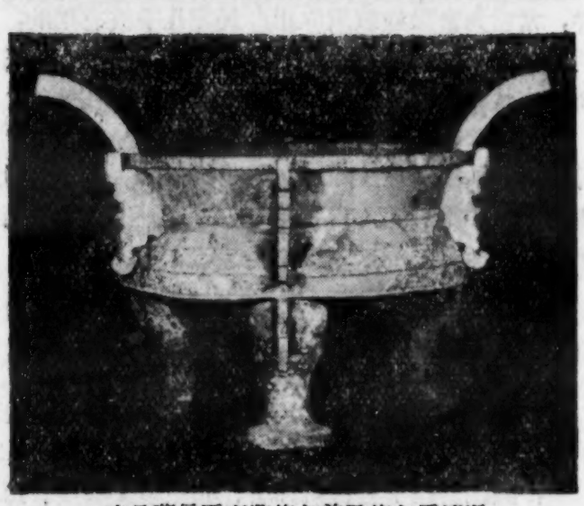
故宮博物院
一年来修复五省出土銅器八十三件

从一九五六年四月开始，故宮博物院保管部修整組进行修复五省出土的銅器。由于数量多，殘碎过重，該院約請了考古研究所、北京市文物組、历



长治出土的銅鼎修复前和修复后情况





寿县蔡侯平底鼎修复前及修复后情况

史博物館三位同志协同工作。

修复的銅器：有安徽寿县六十三件，热河凌源八件，山西长治九件，陕西长安斗門鎮一件，江苏丹徒烟墩山二件。至今年五月止，共修复了出土銅器八十三件，均陆續由各省全部取回。

这次修复开始，首先約請夏鼐、陈梦家、唐兰諸先生成立了审查小組，按照审核的意見进行修复。修复的原則，主要是保持原状，散碎殘片，尽量复原；但新补处要和旧样分别出来。施修时散碎的要粗細对配，遇凹凸走迹处，尽可能用鉗力糾正，非不得已时，不用鋸截断或用錘击砸。但遇有銘文处，概不鋸断，避免損伤銘文字迹。

在这次修复中有一件蔡侯壺，在寿县出土后曾經修过，誤将壺盖与壺身用銅片焊成一体，竟把壺口內的銘文掩蔽了。这次修理，不但把銅片去掉，并将銘文处高出的銹屑刮去，先刷硝酸，再用清水洗滌，最后銘文全显露了出来。

銅器在未修前先照像，注明伤損現况，由具有經驗的技术人員先拟出施修办法，再提供小組审核，确定后再进行施工。修訖，經小組驗看，同意后再拍照，附在紀录內。这种修复的紀录，要分别送交有关单位，作为研究的参考。（李鴻庆　李文光）

元符通宝大錢

天津市　天津發現一枚"元符通宝"大錢

"元符通宝"大錢，从前譜录未載，最近在天津見到，实屬創見。特将拓本刊出，并为說明，以供泉学家的研究。

北宋前期鑄錢，多只小平一种，間有兼鑄折二的。当十只庆历有之，然形制甚小，有类当三。近世曾發現类似当十的大錢两品，一为"咸平元宝"，一为"祥符元宝"，分見古錢大辭典上編二五八頁三一一頁。今發現此品，与前两品鼎足而三，可知当时曾偶鑄此类大錢，不得以不見記載而忽之（其他年号或亦有之）。此錢直徑四公分半，篆書旋讀，与篆書折二之字，如出一手。此錢之出，可为研究北宋錢制增加一种材料。（陈鉄卿）

上海市　上海博物館在工商業社会主义改造高潮后征集到許多重要文物

上海博物館去年征集到很多貴重文物。特别在工商業社会主义改造后，一些私营古玩商都拿出店存的精品讓博物館选購。其中有銅器、陶器、瓷器、石刻、玉器、漆器、木器、織物、皮革等，时代自新石器时代以迄明、清。有一部份特别名貴的文物，如战国时代的彩繪木俑、竹席、草鞋、絲織片、漆器，汉代的漆器、木弩机，宋代的瓷龙等。

此外还收集到名貴的苏东坡的字卷。这批文物都已进行了妥善保管，一部份并已在陈列室陈列。

（徐孝穆）

上海文物古迹普查工作基本結束

上海文物古迹普查工作，已于四月底基本結束，先后用了近半年时間，成績很大。根据志書記載和群众提供綫索而發現的革命遺址、庙宇、祠堂、旧屋、古墓、园林、古树、桥梁、古井以及附屬文物等总計約八百处以上。

在这些發現的文物古迹中，有宋代韓世忠抗金、明代人民抗倭、明代反清以及太平天国革命和上海小刀会起义的文物或遺址，有古老建筑物上的磚刻、厅堂梁枋和門窗的木雕等有价值的艺术品及有关上海發展的史料。

上海人民出版社，为使上海文物古迹得以广泛流傳，特約了上海文化局汪偶然、上海市历史与建設博物館郭芳愚和上海蓬萊区人委顧炎培、朱秉清等，編写一本"上海文物古迹集錦"的画册。(延培)

河北省

省文化局奖励对文物工作有功的单位和个人

河北省各专、市、县几年来对貫徹文物法令和做好文物保护工作取得了很大成績，涌現了許多热爱文物与积極捐献文物的单位和个人。因此河北省文化局特于1956年进行評选，对文物工作有先进事例和成績的共有九十八个单位和个人。其中最突出的为燕下都遺址的保护，唐山市按期完成全区九百多单位的文物普查工作。另外捐献方面，如刘秀臣、胡庚臣等将多年收藏的文物圖書捐献国家，这些事例都在群众中起了一定的示范作用。河北省文化局除分别給予奖励和表揚外，并于今年3月7日通报全省。(臧)

磁县講武城、七十二疑塚調查

在磁县城南約数里散布着大小七十二座土塚和一座古老的城址。省文化局为了解古城和土塚的年代以及如何配合基建工程进行清理工作，于二月七日派人前往調查。

据志書記載古城名講武城，在县南約二十里的漳河北岸，与东行五里临漳县鄴鎮之銅雀台东西相望，距七十二塚中最南边的一塚約440米。古城形制为长方形，南北长約3里，东西寬約2.5里，城垣殘破断續起伏，南面被講武城村破坏一部，东面被一条干沟切去一大半，北面的一小部分被人行小道穿过，只西面保存尚好。城墻現存最高处为3米，上窄下寬，断面略成梯形，土質为黃色，带砂性、質坚硬、系以平夯筑起，夯層明显，層厚6—7厘米，夯窩圓形，直徑为6厘米。墻內普遍含有似汉代的紅、灰色表面带繩紋內为布紋的板瓦和甬板，以及灰色繩紋磚殘段、乱石等遺物。城內現已成农田，較城外地面高，遺物不多，只部分地面上散乱一些陶片和碎瓦片等，另外在城內的中部一塊耕地断崖上，暴露出一小灰坑，长不过一米，厚30厘米，土質呈黑褐色，出有战国时期的陶器殘片，其中有圓底带条紋、腹部为素面、頸部有几周旋紋和两端有穿孔的小灰陶罐一、平底灰陶碗一、圓底繩紋陶尊一、凹底繩紋罐和兽骨等物，距灰坑不远尚有一处紅燒土，似为窑址坍毁后的殘存，惜破坏較严重，不能辨其原形。

土塚前的北齐忠武王高肃墓碑

根据發現和采集到的一些文化遺物观察，都是一般从战国到汉代遺址中常見的，給我們判断这座古城址提供了有力的証据。据志書記載"講武城在北魏武帝时(即曹丕)为練兵之所"。根据历史記載与出土遺物相印証，古城的年代，基本上还是相近的。

七十二疑塚散布在县南方圓約二十里的耕土上，形如小山。据县志記載："为三国时曹操置之，民国以来經人盜掘，方知这些土塚大部为北齐、北魏王公要人之墓"但这些記載是否与事实相符，目前尚难知道，只有待以后發掘来証实。只在調查中發現七十二座中有一座土塚前尚存有一座較完整石碑(这座土塚在曹家附近，石安公路东侧)。碑面向南，大部分露在地面上，下部与碑座埋在土里，經挖开后，得知碑底座为一石刻的龟，龟头殘出，碑額为半圓形，較碑身稍寬，上刻有六条盘龙，每条龙的口均張开，露出四个牙齿含着碑身，形象極为生动。在碑額的中部刻有十六个篆体大字"齐故假黃太师大閤公兰陵忠武王碑"碑前后两面皆刻有6厘米大的隶体形碑文，字体清晰，唯后面因被历年風雨侵蝕过甚，只有少数字尚能辨認，碑額高1.24、寬1.24米，碑身高2.2、寬1.18米，厚33厘米，碑的两側面刻有忍冬草和兽头組成的圖案式的花紋，雕刻精細。通县志記載忠武王諱肃，字长恭，为渤海修人，乃神武帝之孙，而神武帝乃北齐之祖高欢，因此我們推測此墓是北齐忠武王高肃之墓。

(唐云明　馮秉琪)

承德市举办首次奖励保护及捐献文物模范会

承德市在今年二月举办了首次奖励保护、捐献文物模范会，出席这次会的有四十六人，其中有保护外八庙的模范六位喇嘛，捐献文物模范二人，曾在一九五一年搶救安远庙失火的有功单位——獅子沟、喇嘛寺两个村代表八人。

在奖励会上，由市人民委員会文化科侯貴同志宣傳了保护，捐献文物的模范事迹，發給了模范单位及个人奖旗、奖金、奖状等。模范們在会上紛紛表示今后一定更加强注意保护文物，最后由市人民委員会王秘書长貫徹了保护文物政策法令，并指出了离宮、外八庙是我国重要的古建筑群应严加保护外，对地下所藏文物也应加以保护不得損坏。并勉励了模范們，要更好地协助政府向广大群众宣傳保护文物法令，再接再厉的工作。（魯为）

山西省

省博物館与省气象局合办“气象工作展覽”

今年三月在省博物館內举办了气象工作展覽，展覽介紹了气象科学知識与掌握这些知識对社会主义建設所起的重大作用，同时說明了气象工作的目前情况和未来远景。

在展覽的第一部分中說明气象条件对人类的生活活动及生产建設的关系、灾害性天气的影响、天气变化和灾害性天气的成因、活动等。通过这一部分內容，使广大群众能够利用气象条件預先作生活、生产上的安排，以求避免或减輕損失，并且認識到天气的变化只是大气中的一种物理变化現象，这种規律根据科学的道路是可以預測的。

第二部分中說明气象工作者如何研究气象、观測气象的变化，得出气象預报、警报、資料，为各生产建設部門服务，并說明預报有时不十分准确的原因和条件。

第三部分中說明气象事業的目前情况和未来远景，有本省气象工作的成就和發展情况，气候条件的介紹，整个气象事業的远景規划等。

（梁宗和）

內蒙古自治区

辽代上京古城的遭遇

辽代上京古城在現在內蒙古昭烏达盟的林东街，是原盟人民委員会所在地。一九五四年昭盟人民委員会在規划中要把古城建成公园，因不合乎保护文物原則，完全是为美化公园着想，因而古城遭到了一次严重的破坏。据說想把古城內高的地方平低，做体育場，低的地方再挖深做小湖。在城內皇宮遺址南面几处遺址上，挖掘了很多的深沟，种上了树苗，从沟里挖出了很多的磚瓦和瓷片，同时在城墻的西北角掘开約有20多米长的一个大豁口，想把北山洪水引入城內，再从东墻引出。为的怕洪水冲入林东街內，当东墻还未挖豁口时，人委会迁到赤峰，严重破坏才停止。

在一九五六年五月至六月間，又因当地旗人委会的林業部在古城內栽种苗圃，进行开渠打井，兴建工作人員宿舍，古城又受到了第二次破坏。在城內东北墻角栽种細苗的面积約有二里长、一里寬，打井十余眼，每隔三十米左右打一眼井，每眼井都能挖出柱础石和基石，摆在地面上的有二十一塊，挖出海馬葡萄銅鏡一个，直徑約有二十五厘米，当时挖掘人認为是銅質的才保存下来。挖出的石臼一个，因是石質，制作粗糙，就随意丢掉了。又在正北墻靠近苗圃的附近，掘开了流水口一处，为井水不够用时，从城外引水灌溉苗圃，結果在流水口未流出的低处，冲下一个直徑約有十五米左右的大坑，深有十五米，側面露出的灰層約有1.5米厚，这样，遺址的相互关系就受到了扰乱。另在城中的宮殿遺址上，盖起約有十間大的一座工作人員宿舍，附近还堆放着很多的磚瓦，想繼續盖下去，在調查人向上級彙报后才停止了。

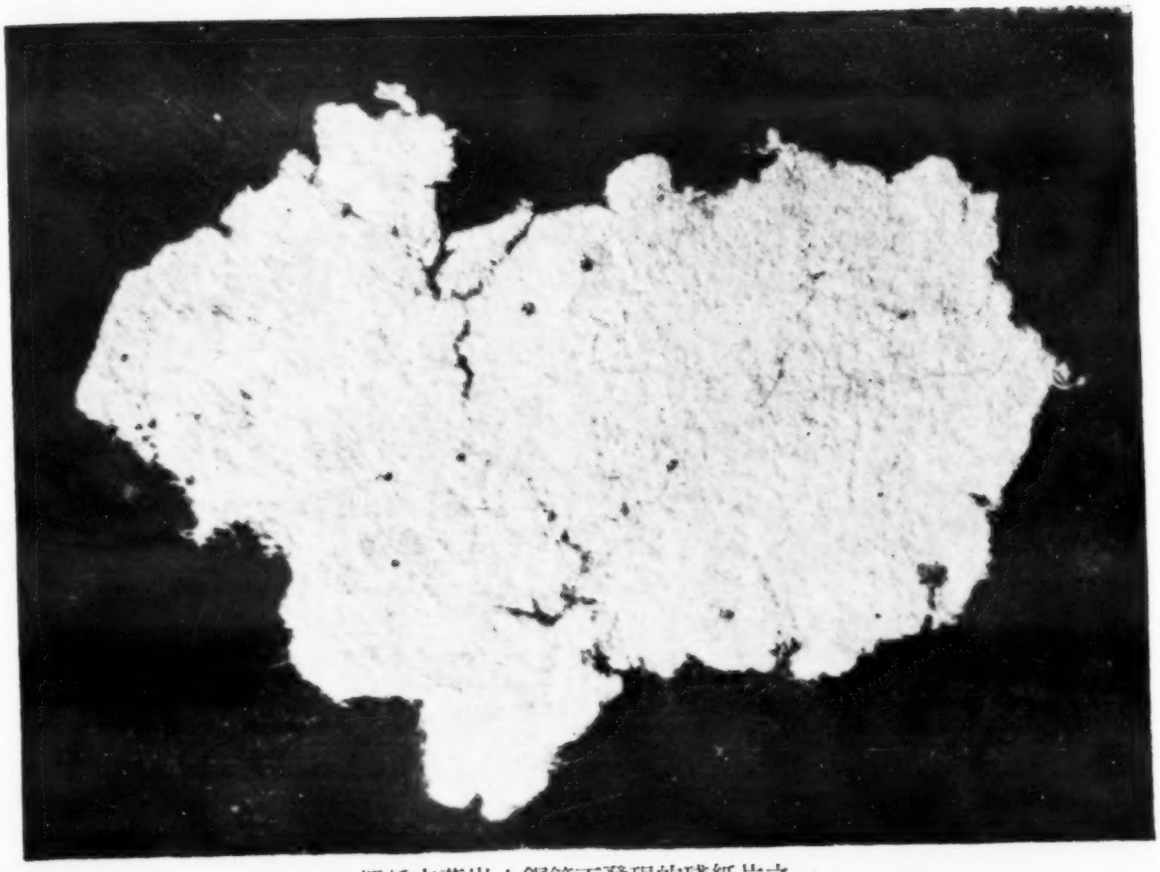
近几年来，大自然对古城的破坏也是严重的，城南的白音格勒河，向古城南墻冲刷得非常严重。因而城墻被攻塌四段，洪水較大时，侵襲到城內，把靠近的遺址攻塌三处。其中較为严重的一处，从攻塌的断面上，看到夯土約有三米厚。上面放有二塊基石。从灰層里，冲出大量的瓷片和磚瓦。

从以上的破坏情况来看，是極严重的。在調查結束后向当地政府提出保护古城的重要意义，同时共同研究了今后如何保护古城的办法，希望有关党政机关重視这一重要古迹，做出具体的保护措施。（郑隆）

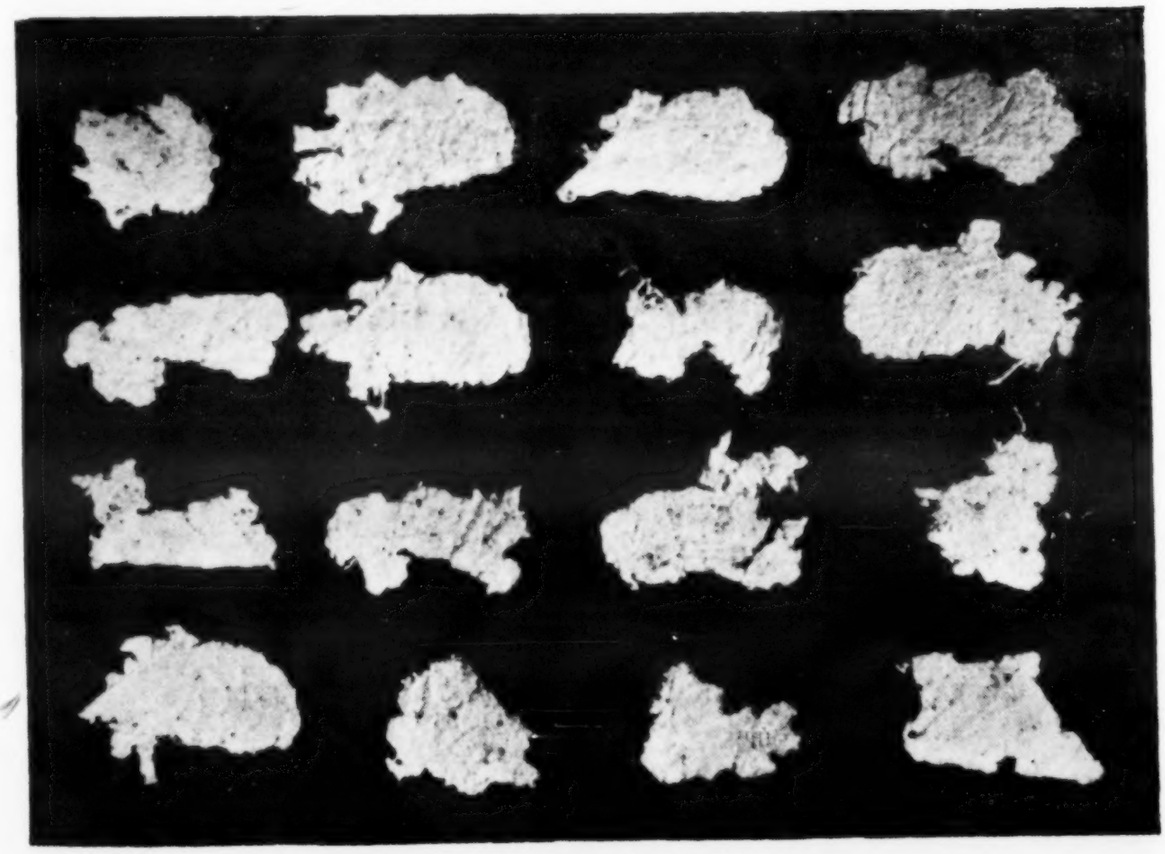
陕西省

陕西省壩桥發現西汉的紙

陕西省博物館五月八日接到壩桥磚瓦厂的电話說“在第二生产队的东北角挖土时發現銅宝劍两只。次日派員前往調查，出土文物挖坏的放在一边，尚好的交厂部保存。經过仔細檢查，仅在断崖上看出有一道扰土和类似棺灰的淡白色土層。我們訪問厂部負責同志、监工和挖土工人，从談話中得知这是一座南北穴的墓。現将保存的文物和出土順序記述于后：（一）銅劍二：一、通柄长四四、寬四·五公分，断为二截；二、通柄长六八公分，断为三截。另有劍鞘上的銅装飾四件，一个銅飾內还殘留着竹木物遺痕。（二）銅鏡三面：一个直徑二七·三公分，一个直徑十四·五公分，一个直徑十·五公分。都是三弦紐，背面鑄有精細的花紋二層。正面有布紋，并有殘布数片，布下有类似絲質纖維作成的紙，紙上有明显的布紋。（三）半两錢六十四枚，破銅洗二个，殘弩机一件和鉛片数十节。（四）曲身石臥虎四件，大小相同，通尾长八·五、通耳高五·五公



壩桥古墓出土銅鏡下發現的殘紙片之一



壩桥古墓出土銅鏡下發現的殘紙片之二

瑞桥古墓中出土的石足原来放置情况

瑞桥古墓出土铜镜下的残麻布片

分，同置于一个直徑十八·五、厚二·五公分、不很圓的石盘上。(五)帶足白石加紫色条紋盘一个，三十九公分見方，通足高六·五公分，其上四角和正中刻着簡朴的几何形圖案。(六)还有石質相同的短形板一塊，长八三、寬六四公分。(七)彩繪陶鈁三个，大小相同，高三九、底徑十二公分，两边塑有假耳环。(八)帶彩陶俑三个，两个坐着，一个作手持物状。(九)陶鼎一个，大小陶罐八个。(十)殘鉄灯一个。

从上述出土器物看，这个墓葬不会晚于西汉武帝（公元前一四〇年——八七年)。

四个小石虎雕法細致，依其出土方位，說明它不是衣上的压袖。这次出土的紙，虽然是长寬不足十公分的殘片，但仍能看出它的顏色泛黃，質地細薄匀称，并含有絲質的纖維，其制作技术相当成熟，因此似可說明紙的發明应远在西汉以前，过去历史記載紙是东汉和帝（公元八九年——一〇五年）中常侍蔡倫所造，显然和事实不符。　　(田野)

吉林省　吉林省举办了文物工作講習会

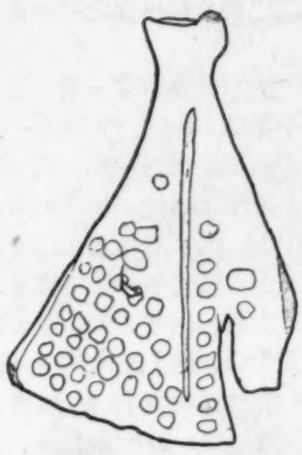
为貫徹国务院"关于在农業生产建設中保护文物的通知"，开展对全省范圍內文物普查工作，吉林省文管会在四月二十日到二十九日召开了文物工作講習会。参加人員为各市、县文化局、处、科的科員共四十四人，講習会共分两个阶段：第一阶段是室內講課（六天)，第二阶段是田野实習（四天)。通过講習会使到会人員明了本省的历史情况、普查業务知識及其重要性，根据本省普查試点交流工作經驗，討論和通过省的文物普查方案，通过实習达到理論与实际工作結合的目的，使到会人員掌握古遺址、墓葬的調查、清理、采集、紀录、添表、繪圖等工作能力，以适应文物普查的需要。

經过短短的十天学習，除提高了每个学員的文物業务和技术水平、布置了文物普查工作外，并且扭轉了学員过去对文物工作的錯誤認識，明确了保护文物的重要意义，增强工作信心。同时这次講習会为推动今后各地保护文物工作奠定了基础。

(徐翰煊)

百草沟發現無文卜骨

百草沟距延吉市北八九十里，位于嘎呀河的右岸（圖們江支流)。一九五三年秋由于河水暴漲，在断崖上冲出了古代文化遺存。当时由省博物館王亚洲、苏才、董学增、周德福等同志去該处进行了清理發掘，在此处發見了新石器时代的石棺墓群及生活遺址，在發掘中得到了大批遺物。石器为磨制的，



無文卜骨背面

其中有：石斧、石刀、石矛、环状石器、磨研器和大量的石鏃，以及有使用痕迹的黑石塊。骨器有骨錐、骨刃器、骨矛和精細的骨針。陶器为手制素面平底黑、褐色粗砂陶。装飾品中有玉管、玉墜以及銅制的扣状飾物。其中最引人注意的是發見了一件卜骨。除过去在吉林市龙潭山地表采集到的一塊有鑽未灼的無文卜骨外，这是我省获得層位清楚的第一件卜骨。这件卜骨發見在居住址的一区第三文化層灶基的北側，是用羊的肩胛骨。其攻治方法是将上端略加修整，削掉了骨面中部凸起的骨峰，关节盂部份仍保持原状。未經鑽鑿，是直接灼于骨面的。其已灼之处从背面上看只能見到附着于骨上略呈圓状的泥砂污痕。正面的裂兆不显著。因羊的肩胛骨很薄，如向陽光观察，則看到清楚的灼焦痕迹。(附圖上所繪的灼痕即为向光观察的）其灼痕大小不一，由0.5公分至1.2公分，其灼痕的排列：骨峰的左側縱数二行，因左上角殘掉一部份，只有两个灼痕，另一行由上往下数有九个灼痕。右側似以横的排列自关节盂往上横数为一、二、三、五、五、七、七、四、三、的灼痕。沒有刻辞。

远在东北边疆圖們江流域的新石器时代遺址中發見了無文卜骨，这是很值得注意的。　(李蓮)

甘肃省　推土机队工人陈順岭同志捐贈出土文物

兰州市西郊西固城第一土方工程处施工組陈順岭、張晋清、李震杰等同志于一九五七年二月間在七里河某厂进行机械化推平大量土方工程中，因工作特别細心，結果在該厂西南角土坡上發現了一件古代大灰陶罍，高73.2、腹徑49.1厘米，肩部有繩索紋一道，腹上部带六兽首环耳，底至腹有破縫一道釘有鉄把子二十一个，器下部有籃紋。据初步观察及从附近發現有磚筑汉墓情况来看，該器可能为汉代遺物。該陶罍已由陈順岭同志捐贈給甘肃省博物館。(乔今同)

青海省　湟中巴达乡在农業生产中壞坏古墓

去年四月，前湟中县多巴区巴达乡（現划入西宁市城西区西岔乡）第一农業生产合作社在修水渠

工程中，破坏了座落在端巴营与鲁尔加之間的古墓一座。

巴达乡在端巴营附近的东山根修了一条水渠，恰在古墓群（群众叫七个疙瘩）附近，要跨过一条深澗，于是該社青年突击队便挖取紧靠澗旁的墓塚填澗筑圪，墓塚挖平后，發現了墓磚，即在利用旧磚的借口和挖宝思想支配下，把古墓全部破坏了。

經前省文物工作組調查，該墓是一座規模較大的磚室墓，分前后两室，面积約14平方米，墓室高約2米半，用长36.5、寬18.3、厚7厘米的青磚砌成。后室放置柏木棺，殉葬的文物有綠釉陶壺、瓶、屋、倉、灶、盘和繩紋灰陶罐等；还有銅箭头、五銖錢。出土物大部被毀坏、有一部分被遺弃了。

又該区上寺乡（現亦划入西岔乡）在同一时期亦因修渠破坏了古磚墓一座。

三月五日，青海省人民委員会通报各州、县（自治县）、市，通报中指出：上述破坏事例，不但对研究文史資料方面是一大損失，而且严重地違犯了国家的文物保护政策。今后随着本省工农（牧）業生产建設的發展，类似事件必然会繼續發生。为此，各級人民委員会必須注意加强对历史文物的檢查和保护工作，并从通报事件中吸取教訓，教育各級干部和广大人民群众重視这一問題。

（青海省文物管理委員会）

江苏省

丹陽賀家坟發現明代历書

一九五三年五月間，江苏省丹陽县黃堰乡第四村賀家坟被人扒开，据說墓內出現了几十本明代历書，但扒墓的人竟将这些历書拋到池塘里去了。同年七月，我到該村調查时，从农民手中收到一本；据他說这是仅存的一本，因为他識字，所以才保守了下来。現在这本历書經过修裱以后，大部已經能閱讀了。書的全名是"大明万历三十四年大統历"，即公元一六〇六年的历書。

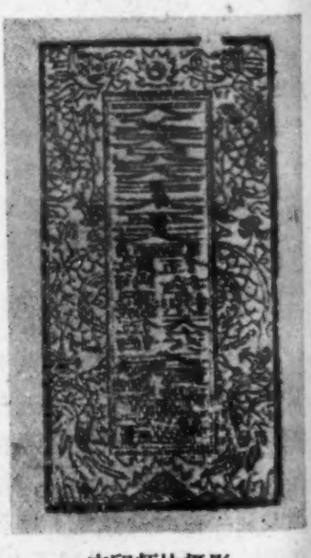
与历字同出的文物还有墓志、銅鏡、木梳、衣服、飾物等。根据从死者衣服里發現的四張"衣書"（即給死者开的路单）的記載，这些墓的年代是明代万历，泰昌和天啓年間的。在一个棺木盖上写着"明故太学生勉吾"等字样，可知死者的身分是明代的"太学生"及其家族的。据了解这些文物現在尚未收集到文物保管部門，希望有关单位注意收集。（葛治功）

南京永坚幼兒园修理院墻發現太平天国木印

南京市中华門东三条营永坚幼兒园，四月二十三日修补磚墻时，从墻壁夾層里，取出一塊云龙边扁宋体字的长方形木印，文曰："天父天兄天王太平天国殿前忠誠伍佰伍拾捌天安左貳武軍政司"。幼兒园李泰鏡主任在發現以后，知道是太平天国重要革命文物，把它送交秦淮区妇联，妇联立即用电話通知南京市文物保管委員会派員接收。

木印厚1.6厘米，寬10.1厘米，长20.2厘米，用白木

墓內發現明代（公元1606年）曆書



木印拓片摄影

合揮(即結婚証書)

制成。过去浙江紹兴市毛兒桥区三秀庵拆修墙壁时，曾在墙內發現二張合揮(即結婚証書)和一張执照，根据罗尔綱先生推断，認为密藏这些文件的应該就是保有这些文件的本人。(見"太平天国文物圖釋"228頁)因此，这塊木印也很可能就是天京失陷时(或以后)太平天国革命者亲自保藏起来的。

(叶亩梅　朱琴华)

江陰县月城桥發現古銅制月湖琴盒

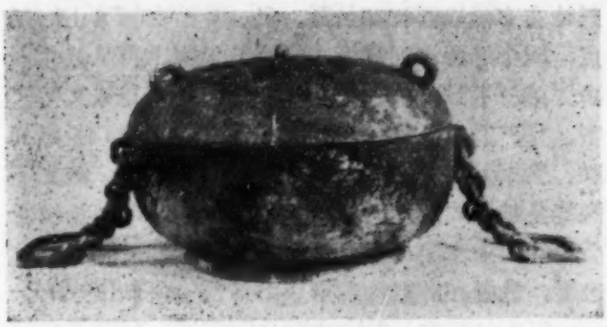
月湖琴盒

去年5月，江苏省文管会配合錫澄运河疏浚工程，在江陰县月城桥取土中，發現一件紫銅制造的月湖琴盒。銅盒长24.2厘米，上端最闊处5.8厘米，下端3.4厘米。盒盖鏤孔花紋和篆字一行，篆字釋文为"大富貴亦寿考月湖琴"九字。盒內仅有泥巴，未見琴迹。从銅的質料、作風和表面新穎的状态观察，似为清代之物。

(李鑑昭)

安徽省　介紹蚌埠市出土的几件有文字銅器

一九五五年秋天距蚌埠市东約八里許，因燒磚窑取土，出現一批銅器，它的形制、紋飾的特点，象征着春秋战国时代的風格。內有銅鼎两件，盖上



簋形器

銅鼎耳刻字拓片一　銅鼎耳刻字拓片二

有三紐，中有一环，鼎腹与三足間皆飾兽头形，足长而中空。通高25、口徑22.4厘米，两耳陰刻"巨蒼王"、"巨蒼十二"七个字。(拓片一)另一鼎盖缺环，一耳陰刻"巨蒼十九"四个字(拓片二)，口徑22.5厘米，其余同。銅壺两件，一有盖，通高35.5、口徑9.8厘米。另一缺盖，器高30.5、口徑9.5厘米。两壺遍身云紋圖案，与朱家集出土的楚鼎楚壺均相似。

銅鼎

此外还有"簋"形器，通高20、腹徑34、口徑30.5厘米。該器物形制特殊，在一般吉金圖录上，找不出同样的形式，是"食器"类。盖形平拱，背后有三个圈紐可以却立，每紐上有S花紋。器底圈足，[illegible]似"簋"形状。器口两面有二耳，耳各套系三連环練子，并且环上有小螺旋形的花紋。

从器物本身和出土地点观察，这批銅器虽未經过正式發掘，而在科学研究方面，尚有它的重大参考价值。因为鍾离、州来(今鳳台)、居巢(今巢县)

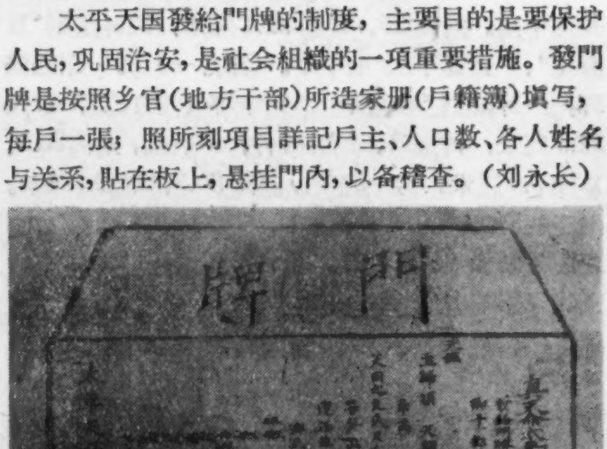
三地在春秋战国时都是蔡、吳、楚国在軍事上的据点，現今蚌埠市即靠近古鍾离的地方。再从銘文上研究，按"玉"即說文所載古文"叵"字，不是篆文"𠙵"字。"𢍏"說文："𢍏"古文恒字，与本字形体無关联。又据鉢文蒼字作"𢍏"則"𢍏"当是蒼字。銘文不像寿县楚器的流动有力，但結体嫺扁，殆与长沙左公山的出土木簡相似。从器物的形制、紋飾、質地来看，放置在楚器物群当中，却是难辨别出来的。

以上材料曾与刘晦之先生研究过，叵蒼王在文献中找不出什么根据，拿銘文器物和楚器比較，很可能是楚国的遺物，比朱家集楚器稍提前一点"。他也同意这样看法。（孙百朋）

浙江省　上虞發現太平天国門牌

浙江省文物管理委員会三月間征集到一張太平天国門牌，这張門牌是太平天国殿左軍主将宝天义、黄呈忠（侍王李世賢部将）發給尚虞（上虞）县乡民朱菁卿的。原件高48、横寬46、版高40、横寬39公分，毛边紙墨色印刷，盖有"太平天国天朝九門御林勛臣圖天福黄起宏"长方朱色大印章，清晰可辨，發的时期是太平天国辛酉十一年。（1861年，清咸丰十一年）

太平天国發給門牌的制度，主要目的是要保护人民，巩固治安，是社会組織的一項重要措施。發門牌是按照乡官（地方干部）所造家册（戶籍簿）填写，每戶一張；照所刻項目詳記戶主、人口數、各人姓名与关系，貼在板上，悬挂門內，以备稽查。（刘永长）



太平天国門牌

福建省　閩江下游發現新石器时代文化遺址

今年一月，福建师院地理系林观得教授向省文管会反映他在閩侯县的閩江下游两岸进行地質勘察中，發現有几处新石器时代文化遺址，在榕岸乡庄边山遺址中还采集到印紋陶罐和陶片。

二月七日文管会派干部二人前往壘石山附近的閩江南北二岸調查，在南岸的榕岸乡庄边山找到有大量蛤蜊壳和石陶器堆积的遺址。遺址距閩江約四百米，东西长約四百米、南北寬約五十米，是个橢圓形山丘，遺物分布堆积在西南北的山頂上一直延至山麓。在北面的一处断面上看，文化層堆积最厚1.50米。采集到：石磍五件，石箭头三枚，穿孔蚌器一件，陶紡輪一个和印有繩紋、籃紋，方格紋、划紋陶片。陶質分粗砂陶、磨光灰陶、紅陶等。遺址的分布比壘石山遺址大且完整，遺物多相同。

在江北岸的土地庙山、龙眼山的水田下層，关口乡公路旁的水田下層，陈店山，观音閣山，山前山以及港头乡的壇山山等，都發現有蛤蜊壳堆积。在龙眼山和关口乡公路旁的水田下層，是一种单純的蛤蜊壳層，看来应为自然的堆积層。（馬春卿）

河南省　洛陽北郊墓葬中發現大量北宋漆器

洛陽市北郊（隴海鉄路綫北）国营磚窑厂近二年內配合挖土工程，發現大量墓葬，其中有汉、唐、宋等时代的，唯宋代墓葬最多。清理出土的器物有陶器、瓷器、銅飾、鉄器、銅錢、骨器、漆器等。最值得注意的是一批北宋漆器，繪有精致的花紋或文字。根据現在整理出来的有漆盒、漆盘、漆碗、漆碟、漆勺等。在漆器內还整理出有銅飾、鎏金飾、銀杯、銀飾、玳瑁飾等許多很精致的小形物品。（高祥發）

湖北省　罗田县成立文物管理委員会

湖北省罗田县人民委員会最近批准了成立"罗田县文物管理委員会"，同时并将有关地方名胜、文物古迹保护管理方案以及罗田县保护名胜、文物古迹暫行办法通知全县，加强了对文物的保护。

（張曉霞）

湖北省博物館征集全省在抗美援朝运动中的文物資料

湖北全省人民在偉大的抗美援朝运动中和全国人民一齐發揮了高度的愛国主义精神，同时也受到了深刻的教育，大大的提高了政治覚悟，增强了团結，成为推进各項工作的动力。为了在博物館的"經济恢复时期的湖北"陈列中反映当时情况，特征集下列文物資料：关于領导和計划工作方面、人民捐献慰問方面、和平签名和示威游行方面、参軍参干及援朝医疗队方面、推行愛国公約方面和拥軍优属方面的記載及有关照片等。（社会主义建設組）

讀"晋南五县古代人类文化遺址初步調查簡报"后的意見

我对"文物参考資料"一九五六年第九期發表的張德光同志执笔的"晋南五县古代人类文化遺址初步調查簡报"一文所談的發現"灰陶文化"有两点意見。首先应該說明，我并不是否認这种文化的存在，而是作者在这篇簡报中談的比較含糊，因而使人看后有些模糊。为了使問題弄明确，我把个人的意見提出。

簡报中作者把各地發現的各个时期不同的遺址，按照时代的早晚，順序地列了一个簡单的、系統的表格，把"灰陶文化"、"灰陶遺址"都列入新石器时代中。在文章的小标題里也把"灰陶遺址"单列一項，并且着重地介紹了这种文化的一般概况，又举了两处遺址做例，如洪赵县坊堆村遺址就是其中的一个例。給人的印象是：这种文化一定是在殷商文化以前与仰韶文化和龙山文化同时發展着的，或者时間相差不远的一种新石器时代的文化。以洪赵县坊堆村遺址談，簡报把它列入"灰陶遺址"中，而"灰陶遺址"是屬于新石器时代的，那么洪赵县坊堆村遺址也应該屬于新石器时代了。但在簡报及表格中說它是殷代文化（参考"文参"一九五五年四期五十頁山西洪赵县坊堆村古遺址墓群清理簡报）。那么就使人要怀疑，到底"灰陶遺址"是屬于新石器时代，还就是"殷代文化"呢？我以为簡报在这点上是沒有說清的。

其次，"灰陶文化"、"灰陶遺址"的命名，作者的意思不外是这种文化既不同于仰韶文化，也不同于龙山文化，由于遺址中出有大量灰陶片，因而就叫它"灰陶文化，或"灰陶遺址"。我以为单以一种陶器的顏色或一种陶片的多寡，并不能代表一种文化的全貌，也不可能通过这一特征使人明了这种文化的代表性；相反的只給人以片面的、不必要的錯覺。因为一种文化是由多种物質因素构成的，并不是只有陶器一种。当然我們也不否認古代陶器在研究人类物質文化發展史上的重要，但我們却不必过分的夸大它的作用。就如灰色陶器之多，也并非像簡报所認为的是在这种所謂"灰陶文化"里的特有現象。如果我們能有足够的科学材料，能証明这种文化是屬于新石器时代，那么我們就可以采用井达先生的意見，用一种标准的地名来做为这种文化的名称，而不必单以这种文化中的一种因素来片面的代表它；如果它就是殷商文化，那么用"灰陶文化"称呼这种遺址就更不恰当了。

唐云明

对博物館征集英雄、模范奖章奖状的管見

讀了一九五七年"文参"第二期李廷儉同志"在征集文物工作中遇到的一个問題"和一九五七年"文参"第四期卢少忱同志"对英雄、模范人物的奖品怎样征集和处理的意見"两文之后，作为博物館观众之一的我，也不免有点膚淺的意見。国家頒發奖章奖状是有其一定的意义和作用的，是給受奖者佩带和陈列的一种奖飾，并希望通过受奖者的佩带和陈列，起宣傳鼓舞的作用，因而能引起更多更好的英雄、模范事迹。現今英雄、模范的奖章奖状，是英雄、模范及其家屬的荣耀，是英雄、模范身上要佩带和屋里要陈列的东西，如果馬上把他征集到博物館里去，会不会失之过早，这是一个值得討論的問題。国家頒發的奖章奖状要佩带在英雄、模范的身上和陈列在英雄、模范的屋里才能有英雄、模范与奖章奖状相互間的充分意义和主要作用。国家頒發的奖章奖状，都是有关国家法制典章的文物，具有非常神聖的庄严性，如果随便填發重份或加以仿制，是不是妥当，也是一个值得討論的問題。为了某一专題性的临时展覽，須要陈列英雄、模范的奖章奖状时，似以向原主暫借，会后即行归还較为适宜。最好还是利用摄影术，先得原主同意，将奖章奖状摄成照片，用照片陈列，不动原物。这样不仅各方面都能照顧到，而且照片可以放大，更能發揮宣傳鼓舞的作用。

重庆　周鼎生

我們的作法和意見

在今年第二期"文参"上看到河北省博物館李廷儉同志的"在征集文物工作中遇到的一个問題"一文，現将我館过去的作法和个人的意見写在下面：

一九五四年我館准备举办"饒兴礼农業生产合作社展覽"（饒兴礼同志是湖北省历年出席全国农業劳动模范会的著名农業模范）到饒社去征集材料，我們是通过省委宣傳部介紹到县委轉介紹到饒社，經說明征集这些材料的意义和博物館妥善保存的責任后，征集到奖状、奖章、紀念照片等，并給了收条，饒同志本人及其他同志都沒有意見。奖品現在还保存在我处。

我个人意見，認为博物館要征集这些材料，一方面要通过党委部門和得到本人同意，另一方面要根据陈列（展覽）的需要緩急去征集，如果暫不展出可以緩征。征集时可将原件拍成照片送給本人保存，不必复制，本人确实要佩带时，仍可暫时收回，以后再送来博物館。

湖北省博物館　劍梅

本刊第八期要目預告

四川巴中發現的革命文献及石刻……陈建中
論盘舞……馮汉驥
剪紙探源……沈之瑜
郑州地区的古代遺存介紹……安金槐

* * *

古代鏡子的艺术特征……沈从文
試談中国銅鏡紋飾的發展……王士倫
揚州地区出土的銅鏡……蔣纘初
上海市文物保管委員会所藏的几面古鏡介紹……沈令昕
銅鏡……張开友
战国时代的秦国銅器……李学勤
山西洪赵县永凝东堡出土的銅器……解希恭
山西左云县出土秦权介紹……吳連城
談几种古代器物的范……梓　溪
"鑒"和"角状銅飾"……蔣大沂
鄠县周代銅器銘文初釋……周鴻生
余姚保国寺大雄宝殿……龔学智执笔

新書預告

西藏佛教艺术

藏族同胞是祖国勤劳勇敢共有着悠久历史文化傳統的兄弟民族之一。藏族人民信仰佛教，从第七世紀起，一千三百多年来，劳动人民在康藏高原上創造出数以千計的大小寺庙建筑，以及無数精美的繪画雕刻和各种工艺美术品。这些优秀的艺术作品是我国珍貴的文化艺术遺产的一部分，值得向全国人民介紹。为此，一九五五年西藏工委和西藏軍区共同組織了調查西藏佛教艺术的工作組，进行了两次調查，参观了廿余个主要的大寺庙和几十家貴族及手工艺作坊，看到的艺术作品达二十万件以上。本書选印了調查組拍攝的优秀的有代表性的作品，分为建筑、繪画、雕刻三类，以圖版为主，附以簡单的文字說明。

全書共有圖版八十幅，用銅版紙精印，是研究古代艺术及西藏文化等極好的参考資料。書将于第四季度出版。

刘艺斯編著
文物出版社出版

文物参考資料
（月刊）
第七期（总83号）
1957年7月27日

编輯者　文物参考資料編輯委員会
北京东四头条4号
电話4局1440
出版者　文物出版社
北京东四头条4号
总发行处　邮电部北京邮局
預訂处　全国各地邮局
代售处　各地新华書店

定价每册0.50元

預定价目
三个月三期　1.50元
半年六期　3.00元
全年十二期　6.00元
平邮在内挂号費另加

北京新华印刷厂印刷

本刊第七期因故延期7月4日出版　邮局送出日期7月5日　印数：8,000　本刊代号2—27

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
FAR EASTERN LIBRARY